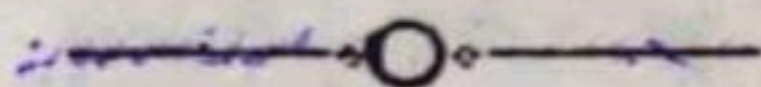
کتاب نگر

دین دیال روڈ ○ لکھنؤ

۲/-

بنا کے آئینہ دیکھے ہی پہلے آئینہ گر — ہنروَر اپنے ہی عیب ہنر کو دیکھتے ہیں

(ذوقؔ)

فنی، ذوقی اور جمالیاتی تنقید کا دل کش مُرقّع

آئینۂ سُخن فہمی

(مصنفہ)

پروفیسر سیّد مسعود حسن رضوی ادیب

(ناشر)

کتاب نگر — دین دیال روڈ — لکھنؤ

آئینۂ سخن فہمی

پہلی چھاپ .... پانچ سو

طباعت ...... نظامی پریس، لکھنؤ

قیمت .... دو روپے

دسمبر ۱۹۵۹ء

سید نیر مسعود رضوی ایم اے نے کتاب نگر، لکھنؤ کے لیے شایع کی

فہرست مضامین

نوٹ

اس کتاب میں حضرت نقّاد کے اقوال کے ساتھ اُن کے زیر بحث رسالوں کے صفحات کی جو نشان دہی کی گئی ہے، اس میں اختصار کی غرض سے 'جوہر آئینہ' کی جگہ فقط 'جوہر' اور 'منظر آئینہ' کی جگہ صرف 'منظر' لکھا گیا ہے

عرضِ حال

میری کتاب "ہماری شاعری" جس کے چھ ایڈیشن شائع ہو چکے ہیں اور ساتواں ایڈیشن نئی ترتیب اور بہت سے اضافوں کے ساتھ طباعت کی آخری منزل میں ہے، وہ پہلی مرتبہ ۱۹۲۶ء میں اور دوسری مرتبہ ۱۹۲۹ء میں شایع ہوئی تھی۔ دوسری اشاعت کے پانچ برس بعد ۱۹۳۴ء کے آخر یا ۱۹۳۵ء کی ابتدا میں ایک رسالہ 'جوہر آئینہ' کے نام سے شایع ہوا۔ اُس کے سرورق کی عبارت سے معلوم ہوا کہ وہ ایک ضخیم و جسیم کتاب کی پہلی جلد کی پہلی قسط ہے۔ اس کتاب کا نام ہے آئینہ اور اس کا موضوع ہے ہماری شاعری کی مفصل تنقید۔ اگر تنقید نیک نیتی سے کی گئی ہوتی تو راقم حروف حضرت نقاد کا مشکر گزار ہوتا اور اس کے جذبات کچھ اسی طرح کے ہوتے جیسے کہ ذیل کے قطعے میں ظاہر کیے گئے ہیں:—

من و آں سادہ دل کہ عیب مرا ہمچو آئینہ رو بہ رو گوید
نہ چو شانہ بصد زبان و دو رو پس سر رفتہ مو بمو گوید

لیکن یہاں تو "مطلب سعدی" دوسرا ہی تھا۔[1]

جوہر آئینہ کی 'تمہید' کا ایک ٹکڑا ذیل میں نقل کیا جاتا ہے، جس سے کتاب

---

[1] اشارہ ہے اس مشہور قول کی طرف کہ 'مطلب سعدی دیگر است'۔

کے "سبب تالیف" پر کچھ روشنی پڑتی ہے :—

"جب یہ کتاب (ہماری شاعری) پہلے پہل شایع ہوئی تھی تو ارادہ تھا اس پر مفصل تنقید کردی جائے۔ مگر خیال گزرا کہ ہندوستان ابھی ارباب نکتہ سنج سے خالی نہیں۔ کوئی نہ کوئی اُسے تنقید کی کسوٹی پر کس دے گا۔ یہ بلا اپنے سر کیوں لی جائے۔ مگر صدائے بر نخاست کا عالم رہا۔ اخباروں میں تقریظوں کا غلغلہ رہا، رسالوں میں تعریفوں کا ہنگامہ رہا۔ مگر تنقید اُس پر آج تک ڈھونڈھے نہیں ملتی۔" (جوہر ص ۱)

"اخباروں میں تقریظوں کا غلغلہ" اور "رسالوں میں تعریفوں کا ہنگامہ" بھی رہا اور "صدائے بر نخاست کا عالم" بھی رہا۔ اس اجتماع ضدین نے حضرت نقاد کو تنقید کی بلا اپنے سر لینے پر مجبور کر دیا اور اُنھوں نے اپنی زیر تصنیف کتاب کی تکمیل کا انتظار کیے بغیر اس کی پہلی جلد کی پہلی قسط جوہر آئینہ کے نام سے شایع کر دی۔ اس رسالے کے مطالعے سے یہ راز کھلا کہ تنقید نام ہے خود بینی اور خود نمائی کا، عیب جوئی اور عیب تراشی کا، سُخن پروری اور سُخن سازی کا، سخت کلامی اور دل آزاری کا۔ راقم حروف نے اس پُر شور جارحانہ خامہ فرسائی کا جواب خاموشی سے دیا، لیکن بعض تیز مزاج اہل قلم نے ترکی کا جواب ترکی سے دے کر ایک فرض کفائی کو ادا کیا اور حضرت نقاد کی بارگاہ میں ایسے حسین خطابوں کے مستحق ٹھہرے جیسے ذیل کے جملے میں مذکور ہیں :—

"بعض ہونہار، من چلے، نوخیز، البیلے، بانکے سپاہیوں نے جوہر آئینہ کے متعلق تیغ زباں (جو ابھی نیچے بھی نہیں ہے) کے جوہر دکھائے ہیں۔" (منظر ص ۵)

جوہر آئینہ کی اشاعت سے تقریباً ایک سال بعد آئینہ جلد اول کی دوسری قسط منظر آئینہ کے نام سے نکلی، جس کا تعارف ان لفظوں میں کیا گیا:

"الحمد للہ کہ آئینہ کی جلد اول کا دوسرا جزو منظر آئینہ منظر عام پر آتا ہے۔ اس میں جناب مؤلف کے تحریر کردہ اقوال کی کج گرائی اور امثلہ کی بے سروپائی دکھائی گئی ہے۔ اور یہ حقیقت آئینہ کردی گئی ہے کہ نکتہ رسی اور نکتہ آفرینی کا تو کیا ذکر خوشہ چینی بھی کتنا مشکل کام ہے اور ہمارا مؤلف اسرار ادب و انتقاد کی پیچیدہ راہوں میں خضر دل آگاہ ہے یا رہرو گم کردہ راہ۔" (منظر ص ۶-۷)

اس رسالے میں سخت کلامی کے پتھر اور زیادہ وزنی اور طعن و تشنیع کے نشتر اور زیادہ تیز کر دیے گئے۔

حضرتِ نقاد بات کو پھیلا کر رائی کو پہاڑ بنانا، نفس مسئلہ کو غیر متعلق بحثوں میں اُلجھانا اور قاری کی توجہ کو اصل مبحث سے ہٹا کر کہیں کا کہیں پہنچا دینا خوب جانتے ہیں۔ منظر آئینہ میں جوہر آئینہ پر چند تبصرے دیکھ کر پتا چلا کہ بعض اچھے اچھے لوگ اس شاطرانہ طولِ کلام کے دام میں پھنس گئے ہیں۔ اب وہ منزل آگئی جہاں اپنے دفاع میں قلم اُٹھانا فرض ہو گیا اور حضرت نقاد کے ارشادات کا تجزیہ کر کے اور لفظوں کے تہہ بہ تہہ پردے چاک کر کے حقیقت کو بے نقاب کر دینا واجب عینی معلوم ہونے لگا۔ اس سلسلے میں نومبر ۱۹۳۶ء سے نومبر ۱۹۳۷ء تک ایک سال کی مدت میں میرے چھ مضمون مختلف ادبی رسالوں میں شایع ہوئے جن کے نام یہ ہیں: الناظر، لکھنؤ، اکتوبر و نومبر ۱۹۳۶ء؛ کلیم، دہلی، نومبر ۱۹۳۶ء؛ نگار، لکھنؤ، نومبر ۱۹۳۶ء؛ فردوس، لکھنؤ، فروری ۱۹۳۷ء و مئی ۱۹۳۷ء؛ زمانہ، کانپور، نومبر ۱۹۳۷ء۔

ان مضمونوں کا اثر یہ ہوا کہ کتاب "آئینہ"، جو کئی جلدوں میں شایع ہونے والی تھی، اُس کی کوئی اور قسط نہ نکلی۔

اس اثنا میں راقم حروف کو دوسرے زیادہ اہم ادبی کاموں نے اپنی طرف متوجہ کر لیا اور اس سلسلے کے بقیہ مضامین کی اشاعت جو عارضی طور پر ملتوی کر دی گئی تھی اب تک ملتوی ہی رہی۔ انھیں مطبوعہ اور غیر مطبوعہ مضامین کا مجموعہ نظر ثانی کے بعد اب کتابی صورت میں پیش کیا جا رہا ہے۔ ان مضمونوں میں اینٹ کا جواب پتھر سے نہیں دیا گیا ہے۔ بلکہ کوشش کی گئی ہے کہ حضرت نقّاد کی اشتعال انگیزیوں کے باوجود بحث میں تلخی نہ آنے پائے۔ ذاتیات سے قطع نظر کر کے صرف ان مسئلوں سے بحث کی گئی ہے جو جوہر آئینہ اور منظر آئینہ میں اُٹھائے گئے ہیں اور وہ غلط فہمیاں دور کی گئی ہیں جو ان رسالوں نے پیدا کی ہیں۔ اس سلسلے میں جو نازک اور لطیف بحثیں آ گئی ہیں، خیال ہے کہ فنّی تنقید کا ذوق رکھنے والے اُن سے اگر مستفید نہیں تو لطف اندوز ضرور ہوں گے۔ یہی خیال اس کتاب کی اشاعت کا محرک ہے۔

راقم نے اُنْظُرْ اِلیٰ مَا قَالَ وَلَا تَنْظُرْ اِلیٰ مَنْ قَالَ[1] پر عمل کر کے حضرت نقّاد کا نام لینے کی ضرورت نہیں سمجھی۔ قارئینِ کرام بھی ان کی ذات سے قطع نظر کر کے صرف اُن کے اقوال پیش نظر رکھیں۔

سیّد مسعود حسن رضوی

---

[1] یہ دیکھو کہ کیا کہا، یہ نہ دیکھو کہ کس نے کہا۔

بسم اللہ الرحمن الرحیم

'اختصار' کا اصطلاحی مفہوم

ہماری شاعری میں 'اختصار' کا شمار محاسن کلام میں کیا گیا ہے اور اُس کا مفہوم یوں سمجھایا گیا ہے :—

"کم سے کم لفظوں میں مطلب ادا کیا جائے اور ضرورت سے زیادہ بات کو طول نہ دیا جائے۔ اگر طول مناسب مقام ہو، طول فضول نہ ہو، تو وہ اختصار کے منافی نہیں ہے۔ اختصار سے یہ مطلب ہے کہ کوئی لفظ اور کوئی فقرہ بے ضرورت اور بے کار استعمال نہ کیا جائے"۔

اس عبارت پر حضرت نقاد کو کئی اعتراض ہیں۔ فرماتے ہیں

(۱) 'کم سے کم لفظوں میں مطلب ادا کیا جائے' دل کی بات سمجھا دینے کے لیے یہی جملہ کافی تھا۔ پھر بھی دوسرا جملہ آتا ہے 'اور ضرورت سے زیادہ بات کو طول نہ دیا جائے'۔۔۔۔۔۔ 'اگر طول مناسب مقام ہو' اتنا ہی ٹکڑا کافی تھا۔ اس پر یہ ٹکڑا استزاد کیا جاتا ہے 'طولِ فضول نہ ہو'۔ جوہر ص۱۱

(۲) "لفظ فقرے کا جز ہوتا ہے۔ اس لیے کوئی فقرہ بلکہ کوئی لفظ کہنے کا محل تھا۔ (جوہر ص۱۲)

(۳) "'بے ضرورت' کے بعد 'بے کار' لکھنا بھی تحصیل حاصل ہے اور منافی اختصار"۔ (جوہر ص۱۲

جواب میں عرض ہے کہ

(۱) یہاں لفظ 'اختصار' ایک اصطلاح کی حیثیت سے ایک مخصوص معنی میں استعمال کیا گیا ہو۔ اس نئے اصطلاحی مفہوم کو واضح کرنے کے لیے ایک ہی مطلب نفی و اثبات، دونوں صورتوں میں ادا کیا گیا ہے۔ توضیح و تاکید کے موقع پر یہی کیا جاتا ہے اور یہی کرنا چاہیے۔ مثلاً 'یہ بات ہم تمھاری بھلائی کے لیے کہتے ہیں۔ تمھارے دوست ہیں، دشمن نہیں ہیں'۔ ایسے محل پر توضیحی اور تاکیدی جملے زوائد میں شمار نہیں کیے جا سکتے۔

(۲) 'کوئی لفظ اور کوئی فقرہ' ایک مرکب عطفی ہے، جس کے طرفین کی حیثیت مساوی ہوتی ہے اور ان کی تقدیم و تاخیر سے معنی پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔ اگر اصل فقرہ یوں ہوتا 'کوئی لفظ بلکہ کوئی فقرہ' تو اعتراض و اصلاح کی گنجائش ہوتی۔

(۳) توضیح و تاکید کے لیے مترادفات کا استعمال بھی جائز ہے۔ پھر 'بے ضرورت' اور 'بے کار' تو ہم معنی بھی نہیں ہیں۔ بے ضرورت الفاظ کو 'حشو' کہتے ہیں اور حشو کی دو قسمیں ہیں، ملیح اور قبیح۔ حشو ملیح بے ضرورت تو ہوتا ہے مگر بے کار نہیں ہوتا اور حشو قبیح بے ضرورت بھی ہوتا ہے اور بے کار بھی ہے۔ اگر یہ بات بخوبی سمجھ لی جائے تو اس محل پر 'بے ضرورت' اور 'بے کار' کے معنی بھی سمجھ میں آ جائیں اور ان کا فرق بھی معلوم ہو جائے۔

خیر یہ تو لفظی گرفتیں تھیں، حضرت نقاد 'اختصار' کی اصطلاح ہی کو غیر ضروری سمجھتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

"علمائے بلاغت نے ان تمام باتوں کے لیے پہلے ہی اصطلاحیں معین فرما دی

ہیں ... ... کلام جامع و مانع جس میں کوئی ضروری جز چھوٹ نہ جائے اور کوئی غیر ضروری جز و بڑھ نہ جائے۔ فضول الفاظ کے لیے حشویات و زوائد کلام مختصر کے لیے 'ایجاز' کلام طولانی کے لیے اطناب' کلام متوسط کے لیے مساوات " (جوہر ص ۱۲-۱۳)

حضرت نقاد نے ایجاز و اطناب و مساوات کے ساتھ کلام جامع و مانع اور حشویات و زوائد کی اصطلاحیں بھی شامل کر لی ہیں اور فرمایا ہے:—

" ایجاد اصطلاح کی ضرورت اس وقت پیش آتی ہے جب پہلے سے کوئی لفظ ان مطالب کے ادا کرنے کے لیے موجود نہ ہو " (جوہر ص ۱۳)

' ان مطالب' سے یہاں کچھ مطلب نہیں۔ بتانا تو یہ چاہیے تھا کہ جن اصطلاحوں کے نام گن دیے گئے ہیں ان میں وہ کون سی اصطلاح ہے جو اختصار کی جگہ لے سکتی ہے۔ قیاس کہتا ہے کہ ایجاز کو 'اختصار' کا ہم معنی سمجھا گیا ہوگا۔ اس غلط فہمی کو دور کرنے کے لیے اس بحث میں یہ عبارت بڑھا دی گئی تھی:

" اختصار کی جو تعریف یہاں کی گئی ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ یہ لفظ ایجاز کی قدیم اصطلاح کا مرادف نہیں ہے۔ ایجاز ہو یا اطناب یا مساوات، اگر مقتضائے مقام کے موافق ہوگا تو اختصار کے تحت میں آجائے گا۔"

توضیح کلام کے لیے اتنا اور لکھا جاتا ہے کہ کلام میں ایجاز و اطناب با محل بھی ہو سکتا ہے اور بے محل بھی۔ اگر ایجاز و اطناب بے محل نہ ہو سکتا تو 'ایجاز مخل' اور 'اطناب ممل' کے فقرے وجود میں نہ آتے۔ کوئی ایسی اصطلاح موجود نہ تھی جو ایجاز برمحل اطناب برمحل اور مساوات برمحل تینوں کے مفہوم پر حاوی ہوتی اور ایجاز و اطناب و

مساوات بے محل کو اپنے مفہوم سے خارج کر دیتی۔ اس لیے اختصار کی جدید اصطلاح وضع کرنے کی ضرورت پڑی۔ اب اگر کسی کلام کے متعلق کہا جائے کہ اس میں اختصار ہے تو مطلب یہ ہوگا کہ اس میں ایجاز ہے تو برمحل ہے، اطناب ہے تو برمحل ہے اور مساوات ہے تو برمحل ہے۔

وضع اصطلاح کی ضرورت تو ظاہر ہے، مگر مجھے اس پر اصرار نہیں کہ وہ اصطلاح 'اختصار' ہی ہو۔ اگر اس مفہوم کے لیے 'اختصار' سے بہتر کوئی لفظ تجویز کر دیا جائے تو وہ شکریے کے ساتھ قبول کر لیا جائے گا۔

'اختصار' تو خیر ایک جدید اصطلاح ہے۔ ایجاز، اطناب اور مساوات کی قدیم اصطلاحوں کے جو معنی بیان کیے گئے ہیں وہ بھی صحیح نہیں ہیں۔ ارشاد ہوتا ہے:

"کلام مختصر کے لیے ایجاز، کلام طولانی کے لیے اطناب، کلام متوسط کے لیے مساوات" [کی اصطلاح معین ہے] (جوہر ص ۱۳)

یہاں یہ نکتہ نظر انداز ہو گیا کہ ان اصطلاحوں میں کلام کا بذاتہ مختصر، طولانی اور متوسط ہونا معتبر نہیں ہے، بلکہ ان کی بنا مقدار الفاظ اور مقدار معنی کی باہمی نسبت پر ہے۔ یعنی ایجاز یہ ہے کہ لفظ کم ہوں معنی زیادہ، اطناب یہ ہے کہ لفظ زیادہ ہوں معنی کم اور مساوات یہ ہے کہ جتنے لفظ ہوں اتنے ہی معنی۔ اس توضیح سے یہ حقیقت آئینہ ہو جاتی ہے کہ طویل سے طویل عبارت بلکہ ضخیم سے ضخیم کتاب ایسی ہو سکتی ہے کہ اس میں ایجاز ہو، اور چند لفظوں کا ایک چھوٹا سا جملہ ایسا ہو سکتا ہے کہ اس میں اطناب ہو۔

علامہ طباطبائی مرحوم نے مرزا غالب کے ایک مصرعے میں ایجاز کی صفت کو

نمایاں کرنے کے لیے اُس کے چند لفظ بدل بدل کر اُس میں اطناب اور مساوات کی کیفیت پیدا کر دی ہے۔ ذیل میں اُس مصرعے کی تینوں صورتیں نقل کی جاتی ہیں:

مجھ کو پوچھا تو کچھ غضب نہ ہوا — میں غریب اور تو غریب نواز
مجھ کو پوچھا مرا خیال کیا — " " " "
مجھ کو پوچھا تو مہربانی کی — " " " "

دیکھیے تینوں مصرعے ہم وزن ہیں، یعنی کلام کی مقدار تینوں صورتوں میں ایک ہے لیکن پہلی صورت میں ایجاز، دوسری میں اطناب اور تیسری میں مساوات ہے۔ اس مثال سے یہ بات بالکل واضح ہو جاتی ہے کہ ایجاز، اطناب اور مساوات میں کلام کا فی نفسہ مختصر، طولانی اور متوسط ہونا معتبر نہیں ہے، بلکہ مقدار کلام اور مقدار معنی کی باہمی نسبت پر ان کا دار و مدار ہے

دبیر کی ایک رباعی اور انیس کا ایک شعر

تشریح و تقابل

مرزا دبیر کی ایک رباعی ہے :

نا داں کہوں دل کو کہ خرد مند کہوں
یا سلسلۂ وضع کا پابند کہوں

اک روز خدا کو مُنھ دکھانا ہے دبیر
کس مُنھ سے میں بندوں کو خداوند کہوں

اور میر انیس کا ایک شعر ہے :

دل کو ناداں کہوں یا وضع کا پابند کہوں
مجھ سے ہوتا نہیں بندوں کو خداوند کہوں

ہماری شاعری میں اختصارِ کلام کی مثال میں یہ رباعی اور یہ شعر پیش کر کے لکھا گیا ہے :

" اس شعر کے پہلے مصرعے میں رباعی کے پہلے دو مصرعوں کا پورا مضمون سما گیا ہے اور مجموعی حیثیت سے یہ شعر خوبصورتی، روانی اور اثر میں اس رباعی سے کسی قدر بڑھ گیا ہے یہ زیادہ تر اختصارِ کلام ہی کا نتیجہ ہے "

حضرت نقاد فرماتے ہیں : ـــــ

"جناب دبیر کی رباعی ایک مسلسل داستان ہو اور خیال کی سیر کا ایک دل کش رُقعہ۔ اور مؤلف کا پیش کردہ شعر اس کا ایک جزو ناقص نظر آتا ہی" (جوہر ص۱۵)

اس دعوے کو ثابت کرنے کے لیے پہلے شعر کی شرح کی گئی ہی پھر رباعی کی۔

شعر کی شرح

"اگرچہ دُنیا والوں کی دیکھا دیکھی میرا بھی جی چاہتا ہی کہ بندوں کو خداوند کہوں، اُن کی خوشنودی حاصل کروں، نفع اُٹھاؤں، اپنی عزت بڑھاؤں، مگر کیا کروں اپنے دل سے مجبور ہوں۔ مجھ سے تو بندوں کو خداوند نہیں کہا جاتا۔ اب چاہے اسے میرے دل کی حماقت سمجھو۔ چاہے وضع کی پابندی کہہ لو۔ ہی یوں کہ میں اپنی فطرت سے مجبور ہوں۔ اس کا بدلنا میرے بس کی بات نہیں۔" (جوہر ص۱۵)

اس شرح میں دو متضاد باتیں متکلم کی طرف سے منسوب کردی گئی ہیں۔ ایک یہ کہ میرا جی چاہتا ہی کہ بندوں کو خداوند کہوں، دوسرے یہ کہ بندوں کو خداوند کہنا میری فطرت کے خلاف ہی۔ کیا یہ ممکن ہی کہ جو بات کسی کی فطرت کے خلاف ہو اس کے لیے اُس کا جی چاہے؟

اس شرح میں شعر کی شان گھٹانے کے لیے شاعر کے کلام پر یہ حاشیہ چڑھا دیا گیا ہی:

"اگرچہ دنیا والوں کی دیکھا دیکھی میرا بھی جی چاہتا ہی کہ بندوں کو خداوند کہوں، اُن کی خوشنودی حاصل کروں، نفع اٹھاؤں، اپنی عزت بڑھاؤں، مگر کیا کروں اپنے دل سے مجبور ہوں۔"

گویا جی اور دل دو فریق ہیں کہ ایک بندوں کو خداوند کہنے کے لیے بے چین ہو اور دوسرا اس پر کسی طرح رضی نہیں ہوتا۔ یہ حاشیہ چڑھایا بھی تو کس کے کلام پر! وہ خودداری کا پیکر، بے نیازی کا مجسمہ جو دولت اور اہل دولت کو خاطر میں نہ لاتا تھا اور اودھ کی شاہی کے زمانے میں ہزاروں آدمیوں کی مجلس میں، ارکانِ خاندانِ شاہی، صاحبانِ منصب، جاگیر، عمائد سلطنت اور دوسرے ملت کے منہ پر کہہ سکتا تھا

دولت کا ہمیں خیال آتا ہی نہیں | یہ نشۂ فقر ہو کہ جاتا ہی نہیں
معمور ہیں یہ دولتِ استغنا سے | آنکھوں میں کوئی غنی سماتا ہی نہیں

جو خود کو تونگر اور بادشاہ کو گدا سمجھتا تھا۔

جز خدا جھکتے نہیں ہم بادشا کے سامنے
ہاتھ پھیلائے تونگر کیا گدا کے سامنے

جو قصرِ سلطانی کی چوکھٹ پر قدم رکھنے میں کسرِ شان محسوس کرتا تھا

در پہ شاہوں کے نہیں جاتے فقیر اللہ کے
سر جہاں رکھتے ہیں سب ہم واں قدم رکھتے نہیں

ایسے گدائے متکبر کے کلام پر یہ حاشیہ کتنا بے جوڑ ہے!

اس شرح میں ایک تحریف بھی کی گئی ہے۔ شعر میں دل کی نادانی کا ذکر تھا۔ شرح میں 'نادانی' کی جگہ 'حماقت' کا لفظ رکھ دیا گیا ہے۔ ان تدبیروں سے شعر کے اثر کو بدل دینے کی کوشش کی گئی ہے، جس کا نتیجہ یہ ہوا کہ شعر میں استغنا اور تفاخر کی شان تھی، شرح میں نیازمندی اور عذر خواہی کی کیفیت نظر آنے لگی۔

شاعر کے بیان پر جو حاشیہ چڑھا دیا گیا ہے اس کو حذف کر دینے اور لفظ

'حماقت'، کو 'نادانی' سے بدل دینے کے بعد شعر کا مطلب حضرت نقاد کے الفاظ میں یہ ہوا:—

"مجھ سے تو بندوں کو خداوند نہیں کہا جاتا۔ اب چاہے اسے میرے دل کی نادانی سمجھو، چاہے وضع کی پابندی کہہ لو۔ ہو یوں کہ میں اپنی فطرت سے مجبور ہوں۔ اس کا بدلنا میرے بس کی بات نہیں۔"

اس مطلب میں اصل شعر کی شان، خوبصورتی، اور تاثیر تو نہیں ہو، مگر شاعر کے خیال کی فی الجملہ ترجمانی ہو گئی ہو۔ اس لیے ہم اس کو درست تسلیم کیے لیتے ہیں۔

رباعی کی شرح

"ایک شخص ہو کہ بندوں کے لیے 'سرکار' اور 'خداوند' کے الفاظ اس کی زبان سے نہیں نکلتے اور اس کے دنیوی مفاد میں خلل پڑتا ہو اس لیے کہ خوشامد پسندی اکثر صاحبانِ جاہ کی خو بلکہ سرشت ہو جایا کرتی ہو۔ وہ حیران ہو اور سوچ رہا ہو کہ آخر حقیقت کیا ہو۔ میرا دل نادان ہو یا عقلمند۔ یعنی ایسا کرنے میں حق بجانب ہو یا غلط کار۔ اب سلسلۂ خیال آگے بڑھتا ہو اور کہتا ہو ممکن ہو کہ میرے دل کے اس فعل کا تعلق نہ دانائی سے ہو، نہ نادانی سے بلکہ زنجیرِ وضع میں جکڑے ہونے کے سبب سے ہو، مگر تسکینِ قلب نہیں ہوتی۔ خیال کچھ اور آگے بڑھتا ہو اور سوچتے سوچتے حقیقت پر وہ فگن ہوتی ہو اور اصل راز اس کی سمجھ میں آتا ہو اور وہ بے اختیار کہہ اُٹھتا ہو اچھا اب میں سمجھا۔ میرے دل کا یہ فعل وجدانیاتِ صحیح کی بنا پر ہو۔ اور اس کی شرح یہ ہو کہ ایک دن (روزِ قیامت) خدا کا سامنا کرنا ہو جس کے سامنے گوئی خداوند کہ

نہ اس جلیل القدر نام سے پکارے جانے کے قابل ہے۔ میں بندوں کو خداوند کہنے کی جرأت کہاں سے لاؤں۔" (جوہر ص ۱۵-۱۶)

اس تفصیلی شرح کا خلاصہ یوں کیا گیا ہے:

"مختصر یہ کہ اس شعر میں اتنے عالموں کا ذکر ہے۔ عالمِ حیرت۔ سوال کا پیدا ہونا۔ خیال کا غیر واقعی اسباب کو اسباب حقیقی سمجھنا۔ کبھی اپنے اس فعل کو نادانی کی کارفرمائی جاننا، کبھی دانائی کی کرشمہ سازی گردانا۔ پھر وضع داری کی طرف خیال کا جانا۔ پھر دلیل کا قائم ہونا۔ اور اس کے بعد اصل حقیقت کا ذہن میں آنا، جس پر انشراحِ خاطر ہونا ضروری ہے۔ آخر میں دل کے اس فعل کو وجدانیات کی معجزہ آرائی کا نتیجہ پانا یعنی یہ سمجھنا کہ دل کا اس امر سے ابا کرنا بمقتضائے فطرتِ عالیہ ہے۔" (جوہر ص ۱۶)

تفصیلی شرح ہو چکی۔ اس کا خلاصہ بھی ہو چکا۔ اب خلاصے کا خلاصہ یوں کیا جاتا ہے:

مصرع اول۔ "شاعر کا خیال اس وقت عالمِ حیرت کی سیر کر رہا ہے۔"

مصرع دوم۔ "اب اسی عالم کی دوسری منزل کا تماشائی ہے۔"

مصرع سوم۔ "اب دلیل قائم ہوتی ہے اور اصل راز منکشف ہوتا ہے۔"

مصرع چہارم۔ "اب آخری فیصلہ ہوتا ہے اور شاعر اپنے فعل کو محمود سمجھتا ہے۔"

(جوہر ص ۱۷)

اب ہم اس شرح کے بعض اجزا پر تنقیدی نظر ڈالتے ہیں:

۱۔ "ایک شخص ہے کہ بندوں کے لیے 'سرکار'، اور 'خداوند'، کے الفاظ اس کے

منھ سے نہیں نکلتے "

'خداوند' کے ساتھ 'سرکار' کا لفظ شامل کر دینے سے مرکزِ خیال بدل گیا اور رباعی کا مفہوم کچھ کا کچھ ہو گیا۔ شاعر کا بیان تمام تعظیمی الفاظ سے متعلق نہیں ہے، بلکہ صرف لفظ 'خداوند' سے۔ اس لیے کہ وہ اس لفظ کو خدا سے مخصوص سمجھتا ہے، اور اسی بنا پر بندوں کے لیے اس کا استعمال ناجائز جانتا ہے۔ 'سرکار' 'جناب' 'حضور' وغیرہ کی یہ حالت نہیں۔

۲۔ "ممکن ہے کہ میرے دل کے اس فعل کا تعلق نہ دانائی سے ہو، نہ نادانی سے"

یہ ممکن نہیں، ناممکن ہے۔ دانائی اور نادانی ایک دوسرے کی معنوی نقیض ہیں اور جس طرح اجتماعِ نقیضین محال ہے اسی طرح ارتفاعِ نقیضین بھی محال ہے۔ پس کسی ایسے فعل کا امکان ہی کہاں ہے جو نہ دانائی ہو، نہ نادانی۔ ملحوظ رہے کہ یہاں صحیح العقل لوگوں کے افعال سے بحث ہے، مجنونوں کا ذکر نہیں ہے۔

۳۔ "بلکہ زنجیرِ وضع میں جکڑے ہونے کے سبب سے ہو"

یہاں وضع داری ایک ایسی چیز ٹھہرتی ہے جو نہ دانائی ہو نہ نادانی۔ اس سے بھی ارتفاعِ نقیضین لازم آتا ہے۔ اور چونکہ یہ ممکن نہیں لہٰذا وضع داری کو دانائی ماننا پڑے گا یا نادانی۔ اور اس صورت میں یہ کہنا صحیح نہ ہوگا کہ فلاں فعل دانائی ہے یا نادانی ہے، یا وضع داری ہے۔ ان تین شقوں میں سے ایک کا ترک ضروری ہے۔ اگر دانائی اور نادانی کو باقی رکھنا ہو تو وضع داری کو حذف کرنا ہوگا۔ اگر وضع داری کو باقی رکھنا ہو تو دانائی اور نادانی میں سے ایک کو ترک کرنا ہوگا۔ یعنی اگر وضع داری دانائی ہے تو لفظ 'دانائی' کو اور اگر نادانی ہے تو لفظ 'نادانی' کو حذف کرنا پڑے گا۔

رُباعی کی شرح میں یہ عبارت ملتی ہے " وہ حیران ہے اور سوچ رہا ہے کہ آخر حقیقت کیا ہے"۔ شرح کے خلاصے میں جن عالموں کا ذکر کیا گیا ہے اُن میں پہلا عالم حیرت، ہے۔ خلاصے کے خلاصے میں یہ جملہ نظر آتا ہے۔ "خیال اس وقت عالم حیرت کی سیر کر رہا ہے"۔

یعنی ہر جگہ شاعر متحیّر دکھایا گیا ہے۔ حیرت دو طرح کی ہوتی ہے، محمودہ اور مذمومہ۔ حیرت محمودہ نتیجہ ہوتی ہے کمال علم و عرفان کا اور حیرت مذمومہ علم و معرفت کے فقدان کا۔ رباعی کی جو شرح کی گئی ہے اُس سے ظاہر ہوتا ہے کہ شاعر حیرتِ مذمومہ میں گرفتار ہے۔ وہ عقل و فہم سے اس قدر بے بہرہ ہے کہ خود اپنے ایک فعل کا سبب دریافت کرنے میں حیران و سرگردان ہے۔ کبھی کوئی سبب تجویز کرتا ہے، کبھی کوئی۔ اور خدا سے اس قدر غافل ہے کہ لفظ 'خداوند' مرکز توجہ بنا ہوا ہے پھر بھی خدا کو منہ دکھانے کا خیال بڑی مشکل سے آتا ہے۔ رُباعی کی اس شرح نے حضرت نقاد کے ساتھ مُصنّفِ رباعی کو بھی "فِیْ کُلِّ وَادٍ یَّهِیْمُوْنَ"ؔ کا مصداق بنا دیا ہے۔

مرزا دبیر اعلی اللہ مقامہ کا پایۂ شاعری معرض اختلاف میں رہا کیا ہے۔ مگر اُن کے علم و فضل، ذہن و ذکا، زہد و اتقا، مذہبیت اور مومنیت کا کسی کو انکار نہیں۔ لیکن اس رباعی کی جو شرح کی گئی ہے وہ اُن کو علم و معرفت سے بیگانہ، ذہانت و ذکاوت سے محروم' اور موت و معاد سے غافل' دکھا کر اُن کی شان کو بہت پست کیے دیتی ہے۔

حضرت نقاد نے یہ بحث رباعی اور شعر کی تشریح و توضیح کے ضمن میں جگہ جگہ

ؔ وہ ہر وادی میں بھٹکتے پھرتے ہیں۔ قرآن کی یہ آیت اُن شاعروں سے متعلق ہے جن کے قول و فعل میں مطابقت نہیں ہوتی۔ ادیب

اِن دونوں کا موازنہ بھی کرتے گئے ہیں۔ اِس سلسلے میں اُن کے بعض قول توجّہ کے قابل ہیں۔ اُن پر بھی نظر کرتے چلیے۔

۱۔ "جو شخص اوزانِ رباعی سے واقف ہو وہ اس رباعی میں جنابِ مؤلف کے پیش کردہ شعر سے کہیں زیادہ خوبصورتی، روانی، برجستگی، لُطفِ زبان، حُسنِ محاورہ، چستیِ بندش، تاثیر اور خدا جانے کیا کیا پاتا ہے۔" (جوہر صفحہ)

کسی رباعی میں 'خوبصورتی' اور 'روانی' محسوس کرنے کے لیے اوزانِ رباعی سے واقف ہونے کی شرط لگانا ہی کوئی معمولی جدّت نہ تھی اُس پر طرّہ یہ کہ 'لطفِ زبان'، 'حُسنِ محاورہ'، 'چُستیِ بندش'، اور 'تاثیر' کے احساس کو بھی اَوزانِ رُباعی سے واقفیت پر منحصر کر دیا ہے۔

۲۔ "اس میں شک نہیں کہ 'مجھ سے ہوتا نہیں'، کا ٹکڑا بہت ہی خوبصورت ہے۔ مگر دبیر کی رباعی میں 'کس منھ سے'، کا ٹکڑا اس کا بدل موجود ہے۔" (جوہر صفحہ۱)

مجھ سے ہوتا نہیں کا ٹکڑا صرف "بہت ہی خوبصورت" نہیں ہے بلکہ نہایت ہی پُر معنی بھی ہے۔ اور 'کس منھ سے'، کا ٹکڑا نہ خوبصورتی میں اُس کا بدل ہے نہ معنویت میں۔

خوبصورتی اور معنویت کا کیا ذکر، اُس کا محلِ استعمال ہی محلِ نظر ہے۔ شاعر کہتا ہے "مجھ سے ہوتا نہیں بندوں کو خداوند کہوں"۔ کیوں نہیں ہوتا؟ اس لیے کہ ایک دن خدا کو منھ دکھانا ہے۔ اس لیے کہ وہ اس وقت بھی حاضر و ناظر ہے۔ اس لیے کہ خوشامد میری شان کے خلاف ہے۔ اس لیے کہ تملّق انسانیت کی توہین ہے۔ اس لیے کہ میں حریصِ جاہ و مال نہیں۔ اس لیے کہ مجھے منافعِ دُنیوی کی پروا نہیں۔ اسی طرح غیر محدود اسباب اس مختصر فقرے میں مضمر ہیں۔ یہ تو ہوئی اس فقرے کی معنوی وسعت۔ اس کے

صوری حسن کا یہ عالم ہو کہ حضرت نقاد بھی اس کے 'بہت ہی خوبصورت' ہونے کے قائل ہیں۔ اب ذرا 'کس منھ سے' پر نظر کیجیے۔ یہ فقرہ اس شرم و ندامت کا اظہار کرتا ہو جو کسی گزشتہ فعل یا واقعے کا نتیجہ ہو۔ مثلاً یہ کہنا صحیح ہوگا کہ 'اگر میں بندوں کو خداوند کہوں تو خدا کو کیا منھ دکھاؤں گا'۔ مگر یہ کہنا درست نہیں کہ 'مجھے ایک دن خدا کو منھ دکھانا ہو میں بندوں کو خداوند کس منھ سے کہوں'۔ خیر یہ تو ذرا باریک نکتہ ہو مگر اتنا تو ہر شخص سمجھ لے گا کہ رباعی کے مصرع چہارم (بندوں کو میں کس منھ سے خداوند کہوں) کا جو مطلب بتایا گیا ہو یعنی "میں بندوں کو خداوند کہنے کی جرأت کہاں سے لاؤں" یہ بالکل غلط ہو۔ 'کس منھ سے کہوں' کے یہ معنی ہرگز نہیں ہو سکتے کہ 'کہنے کی جرأت کہاں سے لاؤں'۔

۳۔ "معنوی خوبیاں مختصراً بیان کی جاچکیں۔ اب لفظی خوبیاں مجملاً دکھائی جاتی ہیں۔ 'نادان و خردمند' میں صنعتِ تضاد ہو۔ 'سلسلہ و پابند' میں مراعات النظیر ہے۔" (جوہر ص۱۰)

تضاد و مراعاۃ النظیر دونوں معنوی صنعتیں ہیں۔ اُن کو لفظی خوبیاں کہنا کہاں تک درست ہو۔ اگر کہا جائے کہ یہ صنعتیں لفظوں ہی سے پیدا ہوتی ہیں، لہٰذا اِن کو 'لفظی خوبیاں' کہہ سکتے ہیں۔ تو میں عرض کروں گا کہ حضرت نقاد نے جن کو 'معنوی خوبیاں' کہا ہو وہ بھی لفظوں ہی سے پیدا ہوتی ہیں، لہٰذا وہ بھی لفظی خوبیاں ہوئیں۔ تو کیا کلام کی معنوی خوبیوں کا وجود ہی نہیں ہو؟

۴۔ "دوسرے شاعر نے 'خردمند' کا ٹکڑا اڑا دیا اور یہ سمجھا کہ اس میں اتنے معنی پوشیدہ تھے، کہ ابھی تک متکلم نہ اپنے فعل کو نادانی سمجھ سکا ہو نہ دانائی، اور

عالم حیرت کے نظاروں میں سے یہ نظارہ حذف ہوگیا" (جوہر ص۱۱)

"ہنر بچشم عداوت بزرگ تر عیبیست"۔ یہ دوسرے شاعر کی خردمندی تھی کہ اُس نے لفظ 'خردمند' کو ترک کر کے اپنے کلام کو اُس منطقی غلطی سے بچا لیا جس کا اوپر ذکر کیا جا چکا ہے اور عالم حیرت میں بھٹکتے پھرنے کا سماں دکھانے کی جگہ سریرِ یقین پر متمکن ہونے کا منظر پیش نظر کر دیا۔ کہاں مشککین اور کہاں اہل یقین! اس شعر میں شاعر شک و تذبذب کی حالت نہیں دکھاتا۔ بلکہ پورے اعتماد کے ساتھ پُر زور الفاظ میں کہتا ہے کہ لوگ اس کو نادانی سمجھیں یا وضع داری، مگر میں نے بندوں کو خداوند نہ کہا ہے نہ کہہ سکتا ہوں۔

شعر اور رُباعی کے مطالب کے متعلق حضرت نقاد کے ارشادات اور راقم کے معروضات آپ سُن چکے۔ اب انھیں کی روشنی میں ان دونوں کا موازنہ کیا جاتا ہے۔

ا۔ رباعی کے ابتدائی دو مصرعوں میں ارتفاع نقیضین لازم آتا ہے۔ اس عیب کو چھوڑ کر ان دو مصرعوں میں جو کچھ ہے وہ سب شعر کے پہلے مصرعے میں موجود ہے۔

۲۔ رباعی میں 'کس منھ سے'، کا فقرہ بے محل ہے۔ شعر میں 'مجھ سے ہوتا نہیں' کا ٹکڑا "بہت ہی خوبصورت ہے"

۳۔ رباعی میں "نادان و خردمند میں صنعت تضاد ہے، سلسلہ و پابند میں مراعاۃ النظیر ہے" اس کے علاوہ 'منھ دکھاتا ہے' اور 'کس منھ سے کہوں'، ایسے دو محاورے لائے گئے ہیں جن میں 'منھ' کا لفظ مشترک ہے۔ ان چیزوں سے کلام میں تصنع اور آورد کی کیفیت پیدا ہو گئی ہے۔ اس کے برخلاف شعر میں انتہا کی آمد اور حد کی بے ساختگی ہے۔

۴۔ رباعی میں متکلم ایک ایسا شخص ٹھہرتا ہی جو اپنے طرزِ عمل کو خود نہیں سمجھ سکتا اور بہت غور و فکر کے بعد بہزار دقت یہ معلوم کر سکا ہی کہ اس کے ایک فعل بلکہ ترکِ فعل کا محرکِ اصلی کیا ہی۔ اب ذرا شعر کے تیور ملاحظہ ہوں۔ کلام کا اختصار اور بے ساختگی، لہجے کی متانت اور استواری بتا رہی ہی کہ قائل کو اپنے اصول کی صحت اور عمل کی درستی میں کوئی شبہہ نہیں۔ اور اس کامل یقین نے اس میں وہ اخلاقی جرأت پیدا کر دی ہی جو متشکّکین اور متحیّرین کے حصّے میں نہیں آتی۔

۵۔ رباعی میں بندوں کو خداوند نہ کہنے کا سبب حضرت نقاد کے لفظوں میں یہ ہی کہ "ایک دن (روزِ قیامت) خدا کا سامنا کرنا ہی ... ... میں بندوں کو خداوند کہنے کی جرأت کہاں سے لاؤں" اور شعر میں اسی طرزِ عمل کا سبب حضرت نقاد ہی کے لفظوں میں یہ ہی کہ "میں اپنی فطرت سے مجبور ہوں۔ اس کا بدلنا میرے بس کی بات نہیں" کہاں نتائج و عواقب کے خوف سے کسی فعلِ مذموم سے اجتناب کرنا، کہاں فطرت کی بلندی سے کسی فعلِ قبیح کے ارتکاب کا امکان نہ ہونا! کہاں مصلحت اندیشی کہاں سعادت کیشی!! کہاں خوف کی پژمردگی، کہاں جرأت کی شگفتگی!!!!

اس موازنے سے صاف ظاہر ہو جاتا ہی کہ شعر و رباعی کا جو مطلب حضرت نقاد نے بتایا ہی، اس سے بھی نتیجہ یہی نکلتا ہی کہ خیال، اظہار، اثر، ہر اعتبار سے شعر رباعی سے بہتر ہی۔

اس موازنے کے سلسلے میں بعض خرابیاں اس رُباعی میں ایسی دکھائی گئی ہیں جو حقیقۃً اس میں موجود نہیں ہیں، مگر حضرت نقاد کی شرح سے پیدا ہو گئی ہیں۔ رُباعی کی جو شرح کی گئی ہی اس سے راقم کو اتفاق نہیں ہی۔ شارح نے عالمِ حیرت کی مختلف منزلوں

کی سیر دکھا کر رباعی کو ایک تماشا بنا دیا ہی۔ راقم شاعر کو حیران و سرگردان یا منازل حیرت کا تماشائی نہیں مانتا۔ اب سوال یہ ہی کہ یہ رباعی کن حالات میں کہی گئی؟ حضرت نقاد نے اس سوال کا جواب یہ دیا ہی۔

"ایک شخص ہی کہ بندوں کے لیے 'سرکار' اور 'خداوند' کے الفاظ اس کی زبان سے نہیں نکلتے اور اس کے دنیوی مفاد میں خلل پڑتا ہی۔ اس لیے کہ خوشامد پسندی اکثر صاحبانِ جاہ کی خو بلکہ سرشت ہو جایا کرتی ہی۔ وہ حیران ہی اور سوچ رہا ہی کہ آخر حقیقت کیا ہی"

اس جواب نے شاعر کی تخئیل کا رُخ ہی غلط کر دیا۔ نتیجہ یہ ہوا کہ اس کج بنیاد پر جو دیوار اُٹھائی گئی وہ ثریّا تک کج ہوتی چلی گئی لہ۔ اس سوال کا صحیح جواب یہ ہی کہ ایک شخص ہی جو اُن صاحبانِ ثروت وجاہ کو 'خداوند' نہیں کہتا جن کو اور سب لوگ اسی لفظ سے خطاب کرتے ہیں۔ اُس کا یہ طرزِ عمل قابلِ اعتراض سمجھا جاتا ہی اور وہ اس اعتراض کا جواب دیتا ہی۔

رباعی میں شاعر کا مطلب یہ ہی کہ بندے خواہ کتنے ہی اختیار واقتدار، ریاست و امارت، خدم وحشم کے مالک ہو جائیں، رہیں گے بندے ہی رہیں ان کو خداوند کہہ کر کسی حیثیت سے بھی اُنھیں خدا کا ہمسر نہیں بنا سکتا۔ ایسا کروں تو خدا کو کیا مُنہ دکھاؤں گا۔ اب میرا یہ فعل چاہے نادانی سمجھا جائے، چاہے دانائی، چاہے وضع کی پابندی قرار پائے۔ اس مطلب سے مصنفِ رباعی نہ منافعِ دنیوی کا حریص ٹھہرتا ہی، نہ اپنے طرزِ عمل کے سمجھنے میں حیران و سرگردان نظر آتا ہی، نہ موت و معاد سے

لہ اشارہ ہی اس شعر کی طرف 'خشت اوّل گر نہد معمار کج : تا ثریّا می رود دیوار کج'

غافل قرار پاتا ہے، نہ اُس کے کلام میں کوئی منطقی غلطی نکلتی ہے۔

یہ رُباعی جن حالات میں تصنیف کی گئی، انھیں حالات میں وہ شعر بھی کہا گیا ہے۔ اور شاعر کا مطلب یہ ہے کہ کسی بڑے سے بڑے آدمی کو بھی 'خداوند' کہہ کر میں بندوں کو خدائی کا درجہ نہیں دے سکتا۔ ایسی چاپلوسی کی باتیں کرنا میری فطرت کے خلاف ہے۔ مجھے اس کی پروا نہیں کہ میرا یہ طرزِ عمل نادانی قرار پاتا ہے یا وضع کی پابندی سمجھا جاتا ہے۔

رُباعی اور شعر کا جو مطلب ابھی بیان کیا گیا ہے، اب اُس کی روشنی میں ان دونوں کا موازنہ کیا جاتا ہے۔

۱۔ نادانی اور پابندیِ وضع کا ذکر دونوں شاعروں نے کیا ہے۔ مگر رباعی میں 'خردمند' کا لفظ موجود ہے اور شعر میں نہیں ہے۔ لیکن اس سے معنی میں کوئی فرق نہیں ہوا۔ دونوں شاعر اپنے طرزِ عمل کو مستحسن اور عاقلانہ سمجھتے ہیں۔ ایک نے لفظ 'خردمند' لاکر اپنے اس خیال کی طرف اشارہ کر دیا ہے، دوسرے کے اسلوبِ بیان اور لب و لہجے میں یہی خیال مضمر ہے۔

۲۔ رباعی میں لفظ 'سلسلہ' مع اضافت محض مصرعے کا وزن پورا کرنے کے لیے لایا گیا ہے اور 'کس منھ سے' کا فقرہ بے محل صرف ہوا ہے۔ شعر میں نہ کوئی لفظ نکالا جا سکتا ہے نہ بدلا جا سکتا ہے۔

۳۔ رُباعی میں ایک فعلِ مذموم سے اجتناب عاقبت اندیشی کا نتیجہ ہے اور شعر میں عشقِ فطرت کا۔ انجام کے خیال سے کسی فعلِ قبیح سے بچنا بھی ایک اچھی خصلت ہے، لیکن اخلاق کی بلندی و استواری سے افعالِ قبیحہ کے ارتکاب کا امکان باقی نہ رہنا

خوش خصالی کی معراج ہی۔

۴۔ رباعی میں صاحبانِ جاہ و ثروت کو 'خداوند' نہ کہنے کی معذرت نیازمندانہ انداز میں کی گئی ہی۔ اس معذرت سے گستاخی کا دھبّا تو متکلم کے دامن سے چھوٹ گیا۔ مگر سامعین کے دلوں پر کوئی اثر نہ پڑا۔ شعر میں متکلم کی شانِ استغنا دیکھیے کہ جس طرزِ عمل سے دولت و ثروت کے ابرو میں گرہ اور اختیار و اقتدار کی جبین پر شکن ہو اس کے لیے کوئی معذرت نہیں کرتا، کوئی سبب نہیں بتاتا، صرف ایک مختصر مختتم اور لاجواب بات کہہ دیتا ہی کہ "مجھ سے ہوتا نہیں بندوں کو خداوند کہوں"۔ اگر کوئی وجہ بتاتا تو اختلاف کی گنجائش ہوتی اور بحث کا موقع نکلتا، مگر اُس کو دماغِ بحث و سرِ کارزار کہاں[1]۔ یہ پُر زور طرزِ کلام سامعین میں خوشامد سے نفرت اور حق گوئی کی جرأت پیدا کرتا ہی۔

۵۔ رباعی میں شاعر کا بیان سیدھا سادھا اظہارِ حقیقت ہی اور شعر میں بیان کے ساتھ شاعر کے جذبات شریکِ غالب کی حیثیت رکھتے ہیں۔ یعنی جوش یا سوز یا تڑپ جو شاعرانہ بیان کی جان ہی شعر میں موجود اور رباعی میں مفقود ہی۔

۶۔ رباعی میں طول ہی اور شعر میں اختصار۔ کلام جتنا مختصر ہوگا اتنی ہی قوت کے ساتھ سامع کی پوری توجہ کو اپنی طرف کھینچے گا اور اثر کا نشتر جتنا باریک ہوگا اتنی ہی آسانی سے دل میں اُتر جائے گا۔

انھیں سب باتوں پر نظر کرکے ہماری شاعری میں یہ لکھا گیا تھا:

"شعر کے پہلے مصرعے میں رباعی کے پہلے دو مصرعوں کا پورا مضمون سما گیا ہی اور

---

[1] اشارہ ہی اُس مصرعے کی طرف "مارا دماغِ بحث و سرِ کارزار نیست"

مجموعی حیثیت سے یہ شعر خوبصورتی، روانی اور اثر میں اس رباعی سے کس قدر بڑھ گیا ہے۔ یہ زیادہ تر اختصار کلام ہی کا نتیجہ ہے۔"

حضرت نقاد کی زبان تو نہیں کہتی مگر دل محسوس کرتا ہے کہ رباعی میں طول اور شعر میں اختصار ہے۔ اُن کا مندرجۂ ذیل بیان ان کے دل کا حال کھولے دیتا ہے:

"مثال میں ایک تو رُباعی ہے جس میں چار مصرعوں کا پُر کرنا ضروری ہے اور وہاں صرف ایک شعر ہے اور وہ بھی جس بحر میں ہے وہ پکارتی ہے کہ اس میں جتنے ہی کم لفظ سما سکتے ہیں" (جوہر ص ۱۴۲)۔

اس بیان سے صاف ظاہر ہے کہ حضرت نقاد کے خیال میں راقم کا دعوی صحیح تو ہے مگر اس کے دو سبب ہیں۔ ایک کہ رباعی میں چار مصرعے ہیں اور شعر میں دو، دوسرا یہ کہ شعر کی بحر مختصر ہے۔ بہرحال اسباب کچھ بھی ہوں، مگر اس حقیقت کا انکار تو ممکن نہ ہوا کہ رباعی میں طول ہے اور شعر میں اختصار۔

میر کا ایک شعر اور حشویات

ہماری شاعری کے پہلے اور دوسرے ایڈیشن میں اختصار کلام کی دوسری مثال میں میر کا ایک شعر نقل کرکے اس میں سے کچھ لفظ کم کر دیے گئے تھے۔ اصل شعر اور اُس کی مختصر صورت حسب ذیل ہو:

بیکسی مدت تلک برسا کی اپنی گور پر
جو ہماری خاک پر سے ہو کے گزرا رو گیا

بیکسی برسا کی اپنی گور پر
جو ادھر سے ہو کے گزرا رو گیا

مصنف کا دعویٰ یہ تھا:

"دونوں مصرعوں سے کچھ لفظ کم کر دیے گئے ہیں، مگر معنی میں کوئی کمی نہیں ہوئی، بلکہ زیادتی ہو گئی ہے"

اس دعوے کی دلیل یہ پیش کی گئی تھی:

"مدت تلک' سے صاف ظاہر ہوتا ہو کہ اب بیکسی نہیں برستی۔ ان لفظوں کو نکال ڈالنے سے یہ معلوم ہوتا ہو کہ کہنے والے نے صرف گزشتہ زمانے کے

بارے میں ایک خبر دی ہے اور نہ مانۂ حال کے متعلق کچھ نہیں کہا ہے۔ اس لیے کوئی چیز ہمیں اس خیال سے نہیں روکتی کہ اب بھی بیکسی برستی ہے۔"

حضرت نقاد، مدت تک، کے مفہوم میں مصنف کی رائے سے متفق ہیں۔ مگر ایک مدت کے بعد بیکسی نہ برسنے کا سبب یہ بتاتے ہیں کہ

"اب نہ قبر باقی ہو نہ نشانِ قبر، بیکسی برسے تو کس پر برسے" (جواہر ص۲۰)

پھر اس اجمال کی تفصیل یوں بیان فرماتے ہیں:

"جس قبر کا کوئی پرساں نہ ہو وہ ایک زمانے تک رہے گی، پھر قبر کیسی نشانِ قبر بھی نہ رہے گا۔ مانا کہ اُدھر سے کوئی سڑک نہ نکلی، کوئی بستی وہاں نہ بسی، زراعت نہ ہوئی، مُردے کی ہڈیاں نکال کر کوئی اور لاش نہ دفن کی گئی، پھر بھی انقلاباتِ عالم و مقتضیاتِ فطرت کو کون مانع ہے۔ اس میں دھوپ سے دراڑیں پڑیں گی، کیڑے اسے چھلنی کریں گے۔ حشرات الارض اُسے اپنا مسکن بنائیں گے۔ مینھ کے تیر اس پر برسیں گے۔ سیل ادھر آئے گی۔ پانی اس میں مرے گا۔ زلزلے اُسے کروٹ بدلوائیں گے۔ آندھیاں اُسے اڑائیں گی۔ راہ گیر اُسے پامال کریں گے۔ جب کوئی خبر لینے والا ہی نہیں تو ایک مدت بعد اس عبرت خیز منظر پر فنا کا پردہ گرے گا۔" (جواہر ص۲۰-۲۱)

سوال یہ ہے کہ حضرت نقاد نے اپنے تصورِ بیکسی کے اعتبار سے قبر پر بیکسی نہ برسنے کا سبب یہ کیوں نہ سمجھ لیا کہ ایک مدت کے بعد قبر پر عظیم الشان مقبرہ بن گیا، چاروں طرف چمن بندی کردی گئی، قرآن خوان، فراش، مجاور مقرر ہو گئے چراغاں ہونے لگا، پھول برسنے لگے، زرکار چادریں چڑھنے لگیں، زائروں کا ہجوم

رہنے لگا۔ اس طرح کے انقلاب دنیا میں برابر ہوتے رہتے ہیں۔ مثال کی ضرورت ہو تو آگرے میں شہید ثالث کے مزار پر ایک نظر کر لینا کافی ہے۔ زیر بحث شعر میں کون چیز ہے جو نشان قبر مٹ جانے کی طرف اشارہ کرتی ہے؟ غرض کہ 'مدت تلک' کے فقرے سے حضرت نقاد نے جو فائدہ اٹھانا چاہا تھا وہ حاصل نہ ہوا۔ اب اس فقرے کو حذف کر دینے کا جو نقصان بتایا ہے اس پر نظر کی جاتی ہے۔ فرماتے ہیں:

"'مدت تلک' کا ٹکڑا واقعیت سے دست و گریباں ہے۔ اور صرف 'برسا کی' میں ہمیشگی کی شان نکلتی ہے' جو بیکسی کے خلاف ہے' واقعے کے خلاف ہے' قیاس کے خلاف ہے۔" (جوہر صفحہ ۲)

ہماری شاعری میں صاف لکھ دیا گیا تھا کہ

"کہنے والے نے صرف گزشتہ زمانے کے بارے میں ایک خبر دی ہے اور زمانۂ حال کے متعلق کچھ نہیں کہا ہے۔"

'برسا کی' کے معنی میں 'برسا کرتی ہے' اور 'برسا کرے گی' کا مفہوم تو شامل نہیں ہے۔ پھر اس میں ہمیشگی کی شان کیونکر نکلی؟ بیکسی برسا کی لکھ کر صرف

ؔ علوم اسلامیہ کے زبردست عالم قاضی نور اللہ شوستری، جو شہید ثالث کے لقب سے مشہور ہیں، اکبر اعظم کے عہد میں قاضی القضاۃ کے بلند منصب پر فائز تھے۔ جہانگیر کے عہد میں ان کی شہادت واقع ہوئی۔ ان کی قبر آگرے میں آبادی سے دور مدتوں کس مپرسی کے عالم میں رہی۔ پھر کچھ لوگوں کو ادھر توجہ ہوئی اور اس کی مرجعیت بڑھتی گئی۔ مقبرہ بن گیا، قرآن خوان اور خادم مقرر ہو گئے۔ ہر شب جمعہ کو عقیدت مند آتے ہیں، فاتحہ پڑھتے ہیں۔ سال میں ایک دفعہ زائر بڑی تعداد میں دور دور سے آ کر جمع ہوتے ہیں، مجلسیں کرتے ہیں، چادریں چڑھاتے ہیں۔

زمانۂ ماضی میں استمرار بیکسی بیان کیا گیا ہو۔ زمانۂ حال کا حال سامع کے تصوّر و تخیّل پر چھوڑ دیا گیا ہو۔ اب خواہ کوئی یہ تصور کرے کہ اب بھی قبر موجود ہو اور اُس پر بیکسی برس رہی ہو، خواہ یہ فرض کرے کہ اب نہ قبر باقی ہو نہ اُس پر بیکسی برستی ہو۔ غرض کہ 'مدت تک' کو ہٹا کر حذف کر دینے سے معنی میں کوئی کمی نہیں ہوتی۔

حقیقت تو یہی ہو کہ 'برسا کی' میں ہمیشگی کی شان نہیں نکلتی۔ لیکن اگر نکلے بھی تو وہ بیکسی کے خلاف، واقعے کے خلاف، اور قیاس کے خلاف کیونکر ہوگی؟ اگر ہمیشگی سے مراد ازلیّت و ابدیّت ہو تو البتہ کسی منظر بیکسی میں ہمیشگی کی شان نکلنا خلاف واقعہ اور خلافِ قیاس ہو۔ لیکن اگر 'ہمیشگی' کے وہ معنی مراد ہیں جو عام بول چال میں سمجھے جاتے ہیں یعنی استمرار حالت، طولِ مدت وغیرہ تو ہمیشگی اور بیکسی میں کوئی منافات نہیں۔ نوشیرانِ عادل کے پایۂ تخت شہر مدائن میں وہی طاق کسریٰ جس کا ذکر حضرت نقاد نے اسی بحث میں ذرا آگے چل کر کیا ہو، ڈیڑھ ہزار برس سے منظر بیکسی بنا ہوا ساسانیوں کے زوال کا ماتم کر رہا ہو۔ شہر ضیطخرہ کی کیانی اور اشکانی عمارتیں ڈھائی ہزار برس سے ایران قدیم کی عظمت پر نوحہ خوانی کر رہی ہیں۔ راقم حروف نے عبرت و بیکسی کے یہ مرقعے اپنی آنکھوں سے دیکھے ہیں۔ ان عمارتوں کا استحکام بتاتا ہو کہ یہ ابھی صدیوں اور قائم رہ سکتی ہیں۔ ایران کے شاعر اعظم خاقانی شروانی نے آج سے کوئی آٹھ سو برس پہلے ایوانِ مدائن یعنی طاقِ کسریٰ کو دیکھ کر اپنے دلی تاثرات کا اظہار ایک قصیدے میں کیا ہو۔ اُس کے چند شعر نقل کیے جاتے ہیں:

"ہاں اے دلِ عبرت بیں از دیدہ نظر کن ہاں ایوانِ مدائن را آئینۂ عبرت دان

یک رہ زلب دجلہ منزل بہ مدائن کن — از دیدہ دوم دجلہ بر خاک مدائن ران

تا سلسلۂ ایوان بگسست مدائن را — در سلسلہ شد دجلہ چون سلسلہ شد پیچان

دندانۂ ہر قصری پندے دہدت نو نو — پند سر دندانہ بشنو ز سر دندان

گوید کہ تو از خاکی ما خاک تو ایم اکنون — گامے دو سہ ہم بر نہ واشکے دو سہ ہم بفشان

از نوحہ چغد الحق مائیم بہ درد سر — از دیدہ گلابے کن درد سر ما بنشان

ما بارگہ دادیم این رفت ستم بر ما — بر قصر ستمگاراں گوئی چہ رسد خذلان[1]

ایک دوسرے قصیدے میں خاقانی بغداد سے مکے تک کی منزلوں کا حال بیان کرتا ہے۔ عازمانِ حج بغداد سے مدائن پہنچے ہیں۔ اس مقام کے چند شعر سنیے:

بر سر دجلہ گزشتہ تا مدائن خضروار — قصر کسریٰ و زیارت گاہ سلمان دیدہ اند

طاق ایوان جہانگیر و وثاق پیر زن — از نکو نامی طراز فرش ایوان دیدہ اند

از تحیر گشتہ چون زنجیر پیچان کاثرمان — بر در ایوان نہ زنجیر و نہ دربان دیدہ اند

تاجدارش رفتہ و دندانہاے قصر شاہ — بر سر دندانہاے تلخ خندان دیدہ اند[2]

آج آٹھ سو برس کے بعد طاقِ کسریٰ کی زیارت کیجیے اور دیکھیے کہ طولِ مدت اور بیکسی برسنے میں کیا تباین ہے۔

شعر کے مصرع ثانی میں 'ہماری خاک پر سے' کی جگہ 'ادھر سے' بنا دیا گیا تھا۔ حضرت نقاد کا خیال ہے کہ لفظِ 'خاک' سے قبر کی خامی، شکستگی اور کس مپرسی ظاہر ہوتی ہے اور یہ چیزیں بیکسی برسنے کے احساس میں مدد کرتی ہیں۔ یہ مختصر بات

---

[1] کلیاتِ خاقانی، مطبع نول کشور ص ۴۹۶-۴۹۷

[2] " " " ص ۸۴

طول دے کر یوں لکھی گئی ہے:

"پہلے مصرع میں 'گور' تجہیز معنی کا ایک عام لفظ رکھا تھا۔ دوسرے مصرعے میں بیان کو زیادہ مؤثر و دل گداز بنانے کے لیے 'ہماری خاک' کہا۔ اسے حشو کہنا سُخن سنجی کے گلے پر چھری پھیرنا ہے۔ میں اپنے مفہوم کو زیادہ واضح کرنے کے لیے یہ بھی کہے دیتا ہوں کہ بیکسی ان کی قبروں پر برستی ہے جن کے چاہنے والے اور خاندان نیست و نابود ہو جاتے ہیں یا جن کے اعزہ و احبا ایسے نااہل ہوتے ہیں کہ جس دن سے دفن کر گئے اُدھر مُڑ کر بھی نہ دیکھا اور قبر ایک مٹی کے چراغ اور چار پھولوں کو ترسا کی۔ فاتحہ خوان کا اُدھر گزر نہ ہوا، پھر قرآن خوانی، مجلس عزا و میلاد کا کیا ذکر ہے۔ قبر میں شکستگی کے آثار پیدا ہوئے تو کسی نے خبر نہ لی، سیل بہالے گئی تو کسی کو پروا نہ ہوئی۔ ایک دن قبر پر جھاڑو نہ دی گئی، پھر عُرس کماں کا اور چادر کس کی۔ اس کا انجام کیا ہے؟ قبر کا مٹ جانا۔ ایسی قبریں بالعموم خام ہوتی ہیں اور پختہ بھی ہوں تو کب تک رہیں گی۔ طاق کسریٰ تو کھنڈر ہو کے رہ گیا پھر معمولی قبروں کی کیا بساط ہے" (جوہر ص ۲۱-۲۲)

یہاں بیکسی برسنے کے جو جو لوازم بیان کیے گئے ہیں اُن میں سے ایک بھی بیکسی برسنے کے ساتھ لزوم نہیں رکھتا۔ ہر شخص کو راہ چلتے ٹوٹی پھوٹی کچی قبریں ملا کرتی ہیں مگر اُن پر بیکسی برسنے کا احساس کس کو ہوتا ہے۔ اس کے برخلاف اُن قبروں پر بیکسی برستے ہوئے معلوم ہوتی ہے جو نہایت پختہ اور مستحکم ہیں، بعض پر شاندار مقبرے بنے ہوئے ہیں، مٹی کے چراغ کا کیا ذکر بلوری فانوس اور قیمتی جھاڑ روشن کیے جاتے ہیں، قرآن خوان ملازم ہیں، عزا کی مجلسیں اور میلاد کی محفلیں بالالتزام

منعقد ہوتی رہتی ہیں، زائروں کا مجمع رہتا ہے، قبر اور مقبرہ کی صفائی اور درستی برابر ہوتی رہتی ہے۔ دور کیوں جائیے اسی لکھنؤ میں آصف الدولہ، غازی الدین حیدر اور محمد علی شاہ کی قبریں موجود ہیں اور اُن کے لیے وہ سامان مہیا ہیں جو اوپر بیان کیے گئے ہیں۔ مگر ان قبروں پر بھی بیکسی برستی ہے۔ اور مقبروں کو جانے دیجیے ذرا تاج محل پر ایک نظر ڈالیے جس کی زیارت کے لیے دور دور سے سیاح آتے رہتے ہیں، جس کو کوئی دُنیا کی بہترین عمارت قرار دیتا ہے، کوئی عجائباتِ عالم میں شمار کرتا ہے، اور جس کی صفائی، آراستگی اور حفاظت کا بہترین انتظام ہے۔ نہ اُس سے بہتر دُنیا میں کوئی مقبرہ ہے نہ اُس کی قبروں سے بہتر کوئی قبر ہے، مگر عبرت کی نگاہ کو اُس پر بھی بیکسی برستے دکھائی دیتی ہے۔ قبروں اور مقبروں کا کیا ذکر، قلب اثر پذیر ہو تو عہدِ ماضی کے اُن شاہانہ قصروں اور عظیم الشان محلوں پر بھی بیکسی برسنے کا احساس ہوتا ہے جو انحطاط و انہدام کے اثر سے بالکل محفوظ ہیں۔

اب سوال یہ پیدا ہوتا ہے کہ بیکسی برسنا ہے کیا چیز۔ یہ ایک نفسیاتی مسئلہ ہے جس کے مختلف پہلوؤں پر بحث کی جائے تو بہت طول ہوگا۔ اجمالاً صرف اتنا لکھا جاتا ہے کہ ہم کو کسی مکان، عمارت یا قبر پر جو بیکسی برستے ہوئے معلوم ہوتی ہے وہ حقیقت میں ایک پرتو ہے اُس احساس کا جو مالکِ مکان، بانیِ عمارت، یا صاحبِ قبر کی بیکسی اور بے بسی کے متعلق ہمارے دل میں موجود ہوتا ہے۔ شاعر نے کیا خوب کہا ہے:

ہر کجا افتادہ بینی خشت در ویرانۂ
ہست فردِ دفترِ احوالِ صاحب خانۂ

"خشت افتادہ"، خانۂ ویران کا پتا دیتی ہے اور خانۂ ویران سے صاحبِ خانہ کی طرف

ذہن منتقل ہوتا ہے اور موت سے اس کے مجبور اور بے بس ہو جانے کا تصور ہمارے انسانی ہمدردی کے فطری احساس کو بیدار کر دیتا ہے۔ اب اگر ہم صاحب خانہ سے ناواقف ہیں تو یہ انتقال ذہنی اس احساس میں صرف ایک خفیف سی جنبش پیدا کر دے گا۔ اگر ہم اُس سے واقف ہیں تو اس احساس میں قوّت پیدا ہو جائے گی۔ اور اگر ہم اس سے کسی طرح کا قلبی تعلق بھی رکھتے ہیں تو اس احساس کی شدّت اور بڑھ جائے گی۔ واقفیت اور تعلقات کے علاوہ ایک چیز اور بھی ہے جو اِس احساس کی قوت و ضعف پر اثر ڈالتی ہے اور وہ صاحب خانہ کی شخصیت ہے۔ اس کی شخصیت جتنی عظیم ہوگی، موت کے بعد اُس کی بے بسی اور مجبوری کا احساس اُتنا ہی قوی ہوگا۔ بہر حال یہ احساس قوی ہو یا ضعیف اِسی احساس کا ایک پَرتَو صاحب خانہ کے خانۂ ویران پر پڑتا ہے جس کو ہم بیکسی برسنے سے تعبیر کرتے ہیں۔

اس بحث میں 'خانۂ ویران' کے فقرے سے ایک غلط فہمی پیدا ہو سکتی ہے۔ لہٰذا مختصراً یہ بھی بتا دوں کہ ویرانی کی حقیقت کیا ہے۔ ظاہر ہے کہ عمارت کی ویرانی کا مفہوم شکستگی، انہدام اور غیر آبادی کے تصورات پر مشتمل ہے۔ مگر یہ تینوں چیزیں ویرانی کے خارجی عناصر ہیں۔ اُس کے مفہوم میں ایک داخلی عنصر بھی شامل ہے۔ اور وہ عمارت کی گزشتہ اور موجودہ حالتوں کا تاریخی، تخیلی اور جذباتی تقابل ہے۔ یہ داخلی عنصر کبھی خارجی عناصر کے ساتھ شریک ہو کر احساس ویرانی کو قوت دیتا ہے۔ اور کبھی تنہا اس احساس کا ذمہ دار ہوتا ہے اسی داخلی عنصر کی وجہ سے ایک ہی عمارت ایک شخص کو آباد معلوم ہو سکتی ہے اور دوسرے کو ویران۔

یہ مختصر نفسیاتی بحث اگر ذہن نشین ہو جائے تو تاج محل کی سی عمارتوں پر بیکسی برسنے

کا سبب سمجھ میں آجائے اور یہ معلوم ہو جائے کہ قبر پر بیکسی برسنے کے جو لوازم حضرت نقاد نے اوپر بیان کیے ہیں وہ بیکسی برسنے کے ساتھ کوئی لزوم نہیں رکھتے۔

لفظ 'خاک' کی معنوی خوبیاں بیان کرنے کے بعد حضرت نقاد اس کی صوری خوبی کا ذکر کرتے ہیں:

> "یہاں 'خاک' قبر کے معنوں پر ہے (اور یہ بات) داد کے قابل ہے کہ مصنف نے گور کا لفظ دوبارہ استعمال نہیں کیا۔" (جوہر ص ۲۲)

ایسی بھونڈی تکرار لفظی سے تو ایک نومشق شاعر بھی بچے گا۔ میر کے سے مشاق سخن ور کو اس بات کی داد دینا اس کی ہجو ملیح کرنا ہے۔ پہلے مصرعے میں 'اپنی گور' کہہ چکنے کے بعد دوسرے مصرعے میں لفظ گور یا اس کا ہم معنی کوئی دوسرا اسم لانے کی ضرورت ہی نہیں۔ فصاحت کلام کا تقاضا ہے کہ یہاں اسم کی جگہ ضمیر لائی جائے۔ 'ادھرسے' کا فقرہ اس تقاضے کو پورا کرتا ہے۔ 'ادھرسے' کے معنی ہیں قبر کی طرف سے۔ 'خاک پہ سے' کا مفہوم بھی تقریباً یہی ہے یعنی قبر کے قریب سے، نہ یہ کہ قبر کو روندتا ہوا۔ بیکسی کے احساس کو قبر کی پامالی پر منحصر کرنا ایک نفسیاتی غلطی ہوگی۔ جو شخص قبر کو پامال کرتے نہ جھجکا وہ قبر کی بیکسی کا کیا احساس کرے گا۔ بہر حال اگر کسی کو اصرار ہو کہ 'خاک پہ سے' گزرنے کے معنی قبر کو پامال کرنا ہی ہیں، اور قبر کی پامالی احساس بیکسی میں معین ہے، تو اس کو یہ بھی ماننا پڑے گا کہ 'ادھرسے' کا فقرہ بیکسی کی شدت میں اضافہ کرتا ہے۔ یعنی قبر کے اوپر سے گزرنے والوں کا کیا ذکر جو لوگ قبر کے قریب سے گزرتے ہیں وہ بھی بیکسی کے احساس سے رو دیتے ہیں۔

شعر کا صحیح مفہوم سمجھنے کے لیے 'ادھرسے گزرا' اور 'ادھرسے ہو کے گزرا' ان

دونوں فقروں کا فرق سمجھ لینا ضروری ہی۔ پہلے فقرے میں گزرنا ایک اتفاقی امر ہی دوسرے میں ارادی۔ اتفاقاً گزرنے والوں کا صاحب قبر سے واقف ہونا ضروری نہیں۔ لیکن اپنا سیدھا راستہ چھوڑ کر بالارادہ قبر کی طرف سے گزرنے والے وہی لوگ ہونگے جو صاحب قبر سے واقفیت اور کوئی دلی تعلق رکھتے ہوں گے۔ یہ لوگ اُس قبر کو دیکھ کر بیکسی کے احساس سے مغموم ہوں گے اور اُس پر محبت اور عقیدت کے آنسو چڑھائیں گے۔

جن لوگوں کو مرنے والے سے دلی تعلق کیسا واقفیت تک نہ ہو وہ اگر قبر کی شکستگی و کس مپرسی سے بیکسی کا کسی قدر احساس بھی کریں تو اُس احساس میں اتنی شدت کہاں ہوگی کہ وہ رو دیں۔ یہ مصرع یوں بھی ہو سکتا تھا

جو کوئی گزرا اِدھر سے رو گیا

لیکن اس صورت میں تعمیم ایک بے لطف مبالغہ ہی اور پہلی صورت میں حقیقت۔ میرؔ نے بھی اسی مصلحت سے یہ کہا ہی:

جو ہماری خاک پر سے ہو کے گزرا رو گیا

ورنہ یوں بھی کہہ سکتے تھے:

جو کوئی گزرا ہماری خاک پر سے رو گیا

'اپنی گور' اور 'ہماری خاک' میں 'اپنی' اور 'ہماری' کے الفاظ قبر میں ایک تخصیص پیدا کر رہے ہیں اور اس بات کی طرف اشارہ کر رہے ہیں کہ بیکسی کے احساس سے رونے والے لوگ جانتے ہیں کہ یہ قبر کس کی ہی۔ بیکسی ہونے کا فلسفہ جو ہم اوپر بیان کر آئے ہیں اس کے اعتبار سے یہ تخصیص یہاں نہایت ضروری ہی۔

اس کا ایک عملی ثبوت بھی ملاحظہ ہو۔ ہم 'اپنی' اور 'ہماری' کے الفاظ بدل کر ان کی جگہ ایسے لفظ رکھ دیتے ہیں، جن سے یہ تخصیص باقی نہ رہے :

بیکسی مدت تلک برسا کی سب کی گور پر

جو کوئی گزرا کسی کی خاک پر سے رو گیا

اب نہ قبروں میں کوئی تخصیص ہی نہ قبر پر سے گزرنے والوں ہیں۔ اس تعمیم نے اجنبیت کی فضا پیدا کر کے شعر کو اصلیت سے دور اور اثر سے محروم کر دیا۔ شعر کی مختصر صورت میں گو کہ 'ہماری خاک' کے لفظ نکل گئے، مگر 'اپنی گور' کا فقرہ موجود ہی۔ اور 'ادھر' کا لفظ بھی 'اپنی گور' ہی کی طرف اشارہ کر رہا ہی۔ اس لیے نہ اجنبیت پیدا ہوئی نہ شعر بے اثر ہونے پایا۔

حضرت نقّاد نے اس بحث کے شروع میں لکھا ہی :

"اس شعر میں بقولِ مؤلف دو ٹکڑے زائد تھے 'مدت تلک' اور 'ہماری خاک'۔" (جوہر صفحہ ۳۰)

اور اسی 'قول مؤلف' کی مخالفت میں پانچ صفحے سیاہ کر ڈالے ہیں۔ مگر آخر میں فیصلہ یہ کیا ہی :

"بحر تھی طولانی۔ میر نے پہلے مصرعے میں 'مدت تلک' اور دوسرے مصرعے میں 'جو ہماری خاک پر' کے ٹکڑے رکھ کر حشو اس خوبصورتی سے سمیٹا ہی کہ بے اختیار داہ نکل جاتی ہی۔" (جوہر صفحہ ۳۳)

سمجھ میں نہیں آتا کہ یہ تمام خامہ فرسائی کیوں کی گئی ہی جب حضرت نقاد بھی آخر کار اسی نتیجے پر پہنچے کہ یہ دونوں ٹکڑے حشو ہیں۔

اصل بحث تمام ہوئی ۔ اب حضرت نقاد کی پیدا کی ہوئی ایک اور غلط فہمی پر ضمناً نظر کی جاتی ہے ۔ میر کو شاعری کی دنیا میں جو منزلت حاصل ہے، اس کے اعتراف کے لیے ان کا نام تعظیمی الفاظ کے ساتھ 'خدائے سخن حضرت میر' لکھا گیا تھا۔ خیال تھا کہ اب کوئی کم فہم قاری بھی یہ شبہہ نہ کر سکے گا کہ میر پر کوئی اعتراض کیا جا رہا ہے۔ مگر اس احتیاط کے باوجود حضرت نقاد نے بحث کی ابتدا یوں کی ۔

" اس مقام پر جناب ادیب نے ایسی ستم ظریفی کی ہے کہ اس کی داد نہ دینا گناہ ہے ۔ آپ نے میر علیہ الرحمہ کے نام کے ساتھ ان کا مشہور خطاب لکھ دیا ہے یعنی 'خدائے سخن' ۔ پھر اپنی بندگی کو معراج پر پہنچانے کے لیے اسی خدا کے کلام میں اصلاح بھی فرما دی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ اب وہ زمانہ کہاں ہے جب کہ بندے خدا کی خدائی پر ایمان لاتے ہی اس کے کلام پر اعتراض کرنا شانِ بندگی کے خلاف سمجھتے تھے ۔ ۔ ۔ ۔ اس بندۂ معصوم ۔ ۔ ۔ ۔ کو یہ خبر نہیں کہ اس نے خدائے سخن کی جناب میں کیسی گستاخی اور دریدہ دہنی کی ہے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کسی کو خدا کہنا (وہ مجازاً ہی سہی) اور ساتھ ہی ساتھ اس کے نقص کی طرف اشارہ کرنا دانشمندانہ فعل نہیں ۔" (جوہر ص ۱۸-۱۹)

جواب میں عرض ہے کہ جب خدائے حقیقی کے بہترین مخلوقات یعنی انسانوں میں سے کسی کو اچھا کسی کو برا کہتے کوئی نہیں جھجکتا تو ایک خدائے مجازی کے مخلوقاتِ فکری کی کیا حقیقت ۔ پھر لطف یہ ہے کہ راقم نے میر کو خدائے مجازی بھی قرار دیا تھا تو کس کا؟ سخن کا نہ کہ اپنا ۔ مگر حضرت نقاد کی جو عبارت ابھی نقل کی گئی ہے، اس کا ہر جملہ بتاتا ہے کہ وہ خدائے سخن کو خدائے راقم سمجھ رہے ہیں ۔ یہ غلط فہمی دور ہو جائے تو سمجھ میں

آجائے کہ ' اگر خدائے حقیقی کا کوئی بندہ کسی خدائے سخن کے کلام پر اعتراض کرے تو اس سے اُس کی عبودیت و بندگی معرض بحث میں نہیں آسکتی۔ میر کی شاعرانہ عظمت مسلّم، مگر سہو و خطا بنی آدم کی میراث ہے۔ کوئی انسان اس سے خالی نہیں ، وہ خدائے سخن ہی کیوں نہ ہو۔ اس کلیے کے ذکر سے یہ غلط فہمی نہ ہو کہ میر کے زیرِ بحث شعر میں کوئی عیب نکالنا یا اس کی اصلاح کرنا مقصود ہے۔

شعر کا وزن پورا کرنے کے لیے شاعر کو بعض موقعوں پر حشویات سے کام لینا پڑتا ہے۔ اگر وہ حشوِ قبیح سے بچ کر حشوِ ملیح سے کام لے تو بے شک تعریف کا مستحق ٹھہرے گا لیکن حشو بہر حال حشو ہی رہے گا اور اس کو حشو کہنا حقیقت کا اظہار ہوگا نہ کہ عیب جوئی یا اعتراض۔ 'اختصار' کے مفہوم کو واضح کرنے کے لیے اس شعر میں سے صرف حشویات حذف کر دیے گئے ہیں۔ حُسنِ اتفاق سے وہ اس صورت میں بھی موزوں رہا، مگر وزن بدل گیا۔ اس کو اصلاح کون کہے گا؟ اس کے علاوہ یہاں میر کا یہ شعر بذاتِ خود زیرِ بحث ہی کب ہے۔ بحث تو یہ ہے کہ اس شعر میں سے چند لفظ نکال ڈالنے کے بعد جو شعر بن گیا ہے وہ اصل شعر کا پورا مفہوم ادا کر رہا ہے یا نہیں۔

آخر میں قارئین کی اطلاع کے لیے لکھا جاتا ہے کہ اختصارِ کلام کی زیرِ بحث مثال کی جگہ اب اس سے بہتر مثال دی گئی ہے۔ یعنی ایسے دو شعر پیش کیے گئے ہیں جن میں خود میر نے ایک ہی مضمون طول و اختصار کے ساتھ ادا کیا ہے۔ وہ دونوں شعر ذیل میں درج کیے جاتے ہیں :-

خدا جانے ہمیں اس بے خودی نے کس طرف کھینچا
کہ مدّت ہو گئی ہم کھینچتے ہیں انتظار اپنا

بیخودی لے گئی کہاں ہم کو
دیر سے انتظار ہے اپنا

میرؔ اور نظیرؔ کے ہم مضمون قطعے
تقابلی مطالعہ

ہماری شاعری میں اختصارِ کلام کی تیسری مثال میں نظیرؔ اور میرؔ کے مندرجۂ ذیل قطعے پیش کیے گئے ہیں :—

نظیرؔ کا قطعہ

ایک دن اک استخواں پر جا پڑا میرا جو پاؤں — کیا کہوں اس وقت میرے دل میں کیا کیا دھیان تھے

پاؤں پڑتے ہی غرض اس استخواں نے آہ کی — اور کہا ظالم کبھی ہم بھی تو رکھتے جان تھے

دست و پا، زانو، سر و گردن، شکم، پشت و کمر — دیکھنے کو آنکھ اور سننے کی خاطر کان تھے

ابرو و بینی، جبیں، نقش و نگار، خال و خط — لعل و مروارید سے بہتر لب و دندان تھے

رات کے سونے کو کیا کیا نرم و نازک تھے پلنگ — دن کو خاطر بیٹھنے کی تخت اور ایوان تھے

ایک ہی جھٹکا اجل نے آن کر ایسا دیا — پھر نہ تو ہم تھے نہ وہ سب عیش کے سامان تھے

ایسی بے رحمی سے مت رکھ پاؤں ہم پر اے نظیرؔ
او میاں! ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے

میر کا قطعہ

کل پانوٗں ایک کاسۂ سر پر جو آگیا — یکسر وہ استخوانِ شکستوں سے چور تھا

کہنے لگا کہ دیکھ کے چل راہ بے خبر — میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا

اور لکھا گیا ہے :—

" دونوں شاعروں نے ایک ہی طرح کا واقعہ بیان کیا ہے اور ایک ہی اثر لیا ہے۔ مگر جو زور اور جتنا اثر میر نے دو شعروں میں بھر دیا ہے اُس کا عشرِ عشیر بھی نظیر کے سات شعروں میں نہ سما سکا۔ اس کے اور اسباب بھی ہوں گے، لیکن خاص سبب یہی ہے کہ میر نے اختصار سے کام لیا اور نظیر نے بیکار طول دیا۔ نظیر بھی اگر اختصار پر نظر رکھتے تو اُن کے قطعے میں بھی اثر کا ایک عالم ہوتا۔ اس دعوے کی دلیل یہ ہے کہ اگر اُن کے قطعے سے شروع کے دو شعر اور آخر کا ایک شعر لے لیا جائے اور درمیان کے چار شعر نکال دیے جائیں تو یہ قطعہ بن جاتا ہے :

ایک دن اک استخواں پر جا پڑا میرا جو پاؤں — کیا کہوں اُس وقت میرے دل میں کیا کیا دھیان تھے

پاؤں پڑتے ہی غرض اُس استخواں نے آہ کی — اور کہا ظالم کبھی ہم بھی تو رکھتے جان تھے

ایسی بے دردی سے مت رکھ پاؤں ہم پر اے نظیر

او میاں ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے

اب اس مختصر قطعے کا اُن کے اصل قطعے سے مقابلہ کیجیے اور دیکھیے کہ اختصار سے کلام میں اثر کیونکر پیدا ہو جاتا ہے۔"

اِن قطعوں کے متعلق حضرت نقاد کے ارشادات تین حصوں میں تقسیم کیے جا سکتے ہیں۔ پہلا حصہ تمہید ہی ہے۔ دوسرے حصے میں نظیر کے قطعے کی شرح

ہی۔ تیسرے حصّے میں میرؔ اور نظیرؔ کے قطعوں کا موازنہ ہی۔ ذیل میں ہر حصے پر علیحدہ علیحدہ بحث کی جاتی ہی :-

تمہید

یہ حصہ فاضل نقاد کے جن اقوال پر مشتمل ہی وہ اصل بحث سے کچھ زیادہ متعلق معلوم نہیں ہوتے۔ لیکن آگے آنے والے مغالطوں اور غلط فہمیوں کی بنیاد بہت کچھ انھیں پر قائم ہی، اس لیے ان پر ایک نظر ڈالی جاتی ہی۔

"ہم مؤلفِ کتاب کی خاطر سے کچھ دیر کے لیے مانے لیتے ہیں کہ نظیرؔ کے قطعے کے کچھ اشعار سست ہیں۔ مگر اس سے یہ نتیجہ کون نکال سکتا ہی اور کیونکر نکال سکتا ہی کہ اس کا سبب اشعار کی زیادتی ہی۔" (جوہر ص ۲۵)

مصنف کی عبارت کو ذرا غور سے پڑھیے اور سمجھیے کہ یہاں اشعار کی سُستی اور چُستی معرضِ بحث میں نہیں ہی۔ بلکہ اُن کا باکار اور بیکار، برمحل اور بے محل ہونا۔

"اگر ضرورت ہو تو شعرا کو یہ نصیحت ضرور کی جاسکتی ہی کہ جب طبیعت مساعدت نہ کرے تو زبردستی شعر نہ کہو اور اگر رو میں کہہ گئے ہو تو چست اشعار انتخاب کرلو۔"

(جوہر ص ۲۵)

یہ نصیحت قطعہ کہنے والے کے لیے بے کار ہی۔ قطعہ ایک مسلسل نظم ہوتا ہی۔ وہ غزل کی طرح مختلف مضامین کے اشعار کا بے ربط مجموعہ نہیں ہوتا کہ اس میں سے چست اشعار چھانٹ لیے جائیں اور سست نکال دیے جائیں۔ قطعہ میں محض اشعار

کی چُستی اور سستی کا لحاظ کافی نہیں ہے۔ بلکہ مقتضائے مقام اور تسلسلِ کلام اصل چیز ہے۔

"اشعار کی چُستی اور خوبی کو اختصار کی معجز نمائی سمجھنا دانائی نہیں۔" (جوہر ص۲۵)

اوپر ایک بحث میں یہ ثابت کیا جا چکا ہے کہ حضرت نقاد اختصار کا مفہوم نہیں سمجھتے۔ لہٰذا اختصار کلام کے بارے میں ان کا کوئی قول قابلِ اعتنا نہیں۔

"قطعے اور قصیدے پانچ پانچ سو شعر کے ہوتے ہیں مگر ان میں سے ایک شعر بھی نکال ڈالنا آسان نہیں ہوتا۔" (جوہر ص۲۵)

اس قول سے ظاہر ہوتا ہے کہ قطعے اور قصیدے معمولاً پانچ پانچ سو شعر کے ہوتے ہیں یا کم از کم یہ کہ ایسے طولانی قطعے اور قصیدے کوئی کمیاب چیز نہیں ہیں۔ مگر کیا حضرت نقاد پانچ پانچ سو شعر کے دو چار قطعے بھی پیش کر سکتے ہیں؟ پھر پانچ سو شعر کیا اگر پانچ ہزار شعر کا قطعہ ہو اور اُس کا کوئی شعر بے کار نہ ہو تو وہ بھی اختصار کی حد میں آجائے گا۔ لیکن اگر پانچ شعر کے قطعے میں ایک شعر بھی بے ضرورت ہو تو وہ قطعہ اختصار کے دائرے سے خارج ہو جائے گا۔ اور اُس شعر کا نکال ڈالنا ضروری ٹھہرے گا۔ یاد رہے کہ صرف اشعار کی کمی کا نام اختصار نہیں ہے۔

"ہم دو مختصر سے قطعے نقل کرتے ہیں اور ہے کوئی جو اُن میں سے ایک شعر بھی حذف کر دینے کی قدرت رکھتا ہو۔" (جوہر ص۲۵)

دعویٰ تو یہ ہے کہ پانچ پانچ سو شعر کے قطعوں میں سے ایک شعر بھی نکال ڈالنا مشکل ہوتا ہے اور ثبوت میں پیش کیے جاتے ہیں مختصر قطعے۔ یہاں مختصر قطعے پیش کر کے یہ رجز خوانی کرنا کہ "ہے کوئی جو اِن میں سے ایک شعر بھی حذف کر دینے کی قدرت رکھتا ہو" بالکل ایسا ہی ہے جیسے کوئی کہے کہ میں اکیلا پانچ سو آدمیوں کا مقابلہ کر سکتا ہوں۔ اگر یقین نہ ہو تو مجھے

پانچ ہی آدمیوں سے لڑوا کے دیکھ لو"۔ ظاہر ہے کہ پانچ سو شعر کے قطعے میں بے ضرورت اور بے محل اشعار کا امکان پانچ شعر کے قطعے سے کہیں زیادہ ہے۔ حضرت نقاد نے اس کھلے چیلنج کے بعد دو قطعے پیش کیے ہیں۔ ایک غالب کا وہ مشہور قطعہ ہے جس کا یہ آخری شعر ہر زبان پر ہے:

داغِ فراقِ صحبتِ شب کی جلی ہوئی
اک شمع رہ گئی ہے سو وہ بھی خموش ہے

اس قطعے کے متعلق ہم کو کچھ کہنا نہیں ہے۔ دوسرا قطعہ ہاتف اصفہانی کا ہے جو ذیل میں نقل کیا جاتا ہے:

[1] خارہا بر دیدن بمژگان خارہ بشکستن بدست — سنگ خائیدن بدنداں کوہ ببریدن بچنگ
[2] تعب با دنبال عقرب بوسہ بر دندانِ مار — پنجہ با چنگالِ ثعبان غوص در کامِ نہنگ
[3] از سرِ پستانِ شیرِ شرزہ دوشیدن حلیب — وز بنِ دندانِ مارِ گرزہ نوشیدن شرنگ
[4] تیرہ غوطے روز بر گردن کشیدن خیز خیز — پیرزالے در بغل شب بر گرفتن تنگ تنگ
[5] طعمہ بر کردن بخشم از کامِ شیرِ گرسنہ — صید بگرفتن بجبر از برِ تنِ غضبانِ پلنگ
[6] تشنہ کام و پا برہنہ در تموز و سنگلاخ — رہ بریدن بے عصا از سنگہا با پاے لنگ
[7] نقشہا بستن نگرف از کلکِ مو بر آبِ تند — ثقبہا کردن پدید از خار بر خارہ سنگ
[8] صد رہ آساں تر بود بر من کہ در بزمِ لئام — بادہ نوشم سرخ سرخ و جامہ پوشم تنگ تنگ

[9] چرخ گرد از ہستیِ من گر بر آرد گو بر آر
دور بادا دور از دامانِ نانم گردِ ننگ

اس قطعے میں شاعر کو کہنا یہ ہے کہ مشکل سے مشکل اور خطرناک سے خطرناک کام کر ڈالنا

میرے لیے اس سے کہیں آسان ہو کر لذیذ غذا اور نفیس لباس کے لیے کمینوں کی ہم نزبی کا ننگ برداشت کروں۔ کسی نامطبوع فعل سے بیزاری کا اظہار کرنے کے لیے مشکل کاموں کو مقابلۃً آسان قرار دینا کلام میں زور پیدا کر سکتا ہے۔ لیکن محالات کو ممکنات کی فہرست میں داخل کر دینا بے امتیازی ہے۔ لہٰذا اس قطعے میں سے پہلا اور ساتواں شعر نکال ڈالنا چاہیے۔ چوتھے شعر میں جن کاموں کا ذکر ہے وہ ناپسندیدہ ضرور ہیں مگر نہ کچھ ایسے دشوار ہیں نہ خطرناک۔ اس کے علاوہ اس شعر کا دوسرا مصرع سوقیانہ اور خلافِ تہذیب ہے۔ ان وجوہ سے یہ شعر بھی قابلِ حذف ہے۔ چھٹے شعر میں جس کام کا ذکر ہے وہ مشکل ضرور ہے، مگر جن کاموں کا ذکر اس سے پہلے کیا جا چکا ہے ان کے مقابلے میں کچھ بھی نہیں۔ اس کے علاوہ قطعے بھر میں یہی ایک شعر ہے جس میں ایک کام کا ذکر کیا گیا ہے ورنہ چار شعروں میں دو دو کام اور دو شعروں میں چار چار کام مذکور ہیں۔ غرض کہ ہر حیثیت سے یہ شعر دوسرے اشعار کے مقابلے میں سست ہے اور کسی طرح کا فائدہ بھی نہیں دیتا۔ لہٰذا اس شعر کو بھی حذف کر دینا چاہیے۔ ان چار شعروں کو خارج کر دینے کے بعد پانچ شعروں کا جو قطعہ رہ جائے گا اس میں زور اور اثر اصل قطعے سے زیادہ ہوگا۔ ملحوظ رہے کہ شاعر کو مشکل اور خطرناک کاموں کی فہرست بنانا تو مقصود نہیں ہے۔ بلکہ مؤثر انداز میں صرف یہ کہنا ہے کہ عیش و آرام کی زندگی بسر کرنے کے لیے کمینوں کی مصاحبت کرنا میرے لیے سب سے زیادہ مشکل کام ہے۔

شاعر نے اس قطعے میں سترہ مشکل کاموں کی فہرست پیش کی ہے۔ ظاہر ہے کہ اس میں بہت کچھ اضافہ کیا جا سکتا ہے۔ مگر یہ فہرست جس قدر زیادہ طولانی ہوگی اتنا ہی قاری کا ذہن اصل مطلب تک پہنچتے پہنچتے زیادہ تھک جائیگا اور اتنی ہی

اس کی توجہ زیادہ منتشر ہو جائے گی۔ مشکل کاموں کی ایک فہرست پڑھتے چلے جاتے ہیں مگر کوئی خبر کسی طرح نہیں نکلتی۔ اس حالت میں کچھ دیر کے بعد جی اچاٹ ہونے لگے گا، اور توجہ ہٹنے لگے گی۔ اور ادھر پڑھنے والے کی توجہ ہٹی، اُدھر کلام کی تاثیر گھٹی۔ اگر یہ حقیقت دل نشین ہو جائے کہ کلام کے اثر کا انحصار بہت کچھ قاری کی توجہ پر ہو تو اختصار کا فائدہ بھی سمجھ میں آ جائے۔

ہاتف اصفہانی نہ کوئی بلند پایہ شاعر ہو نہ اُس کا یہ قطعہ اعلیٰ درجے کی شاعری میں شمار کیا جا سکتا ہو۔ اس قطعے کے متعلق حضرت نقاد کی یہ مبارز طلبی کہ "ہو کوئی جو اس میں سے ایک شعر بھی حذف کرنے کی قدرت رکھتا ہو" ایک اور ثبوت ہو اس امر کا کہ وہ قطعے کے ہر شعر پر الگ الگ نظر ڈالتے ہیں۔ وہ شاعر کے مفہوم اور مقصود کو نظر میں رکھ کر ان اشعار کو ایک 'کل' کے اجزا کی حیثیت سے نہیں دیکھتے۔ اس کے علاوہ نقّادوں کی اکثریت کے خلاف اُن کے ذوق کو اظہار کے اختصار میں لذت نہیں ملتی۔ کلام کے طول میں مزہ آتا ہو۔ مذاق کے اس فطری اختلاف کو کون دور کر سکتا ہو۔

بہر حال دو مختصر قطعوں کا کیا ذکر اگر دو سو طولانی قطعے ایسے پیش کر دیے جائیں جن میں ایک شعر بھی قابل حذف نہ ہو تو اس سے نہ زیر بحث قطعوں کی حالت میں کوئی فرق آئے گا نہ یہ حقیقت بدلے گی کہ اختصار سے کلام کے اثر کو تقویت پہنچتی ہو۔ جن قطعوں میں سے ایک شعر بھی حذف نہ کیا جا سکتا ہو خواہ وہ کتنے ہی طولانی ہوں اختصار کلام کی صفت سے متصف ہوں گے۔

اب ہم ذرا دیر کے لیے مؤلف علام کی خاطر سے نظیر کے قطعے میں چست اشعار

بڑھائے دیتے ہیں۔ اور انھیں قافیوں کا التزام رکھتے ہیں۔ اور اُس استخواں کو نکالے ڈالتے ہیں۔

قطعہ

ایک دن اک استخواں پر جا پڑا میرا جو پاؤں
کیا کہوں اُس وقت میرے دل میں کیا کیا دھیان تھے

پاؤں پڑتے ہی غرض اُس نے پکاری ہاک آہ سر
اور کہا ظالم کبھی ہم بھی تو رکھتے جان تھے

بادۂ در برجبیں تھی صاعقہ در کف نگاہ
جلوہ پرور آنکھ تھی اور نغمہ پرور کان تھے

اہلِ دل کو طور کے جلوے دکھاتی تھی ہنسی
لب حجاب قدس تھے حسنِ ازل دندان تھے

جگمگاہٹ تخت کی وہ تھی کہ شرماتا تھا مہر
آسماں بھی جن سے شرمندہ تھے وہ ایوان تھے

ایک اک گوشہ تھا گھر کا غیرت باغ ارم
جو تصور میں نہ تیرے آئیں وہ سامان تھے

ایسی بیدردی سے ہم پر پاؤں مت رکھ اے نظیر
آج ایسے ہیں کبھی لیکن خدا کی شان تھے

اب اس قطعے میں جتنی بھی ہے بلندی بھی ہے زور بھی ہے شور بھی ہے اور ہمارے بڑھائے ہوئے اشعار نظیر کے ابتدائی اشعار سے زیادہ رفیع المنزلت نظر آتے ہیں۔" (جوہر ص ۲۷-۲۸)

اگر حضرت نقاد کے اشعار میں جتنی، بلندی، زور، شور، رفعت، یہ سب خوبیاں حقیقۃً موجود ہوں تو بھی نظیر کے قطعے پر اس کا کیا اثر پڑتا۔ بحث تو نظیر کے قطعے سے ہے نہ کہ کسی اور کے اصلاحی اشعار سے۔

۷۔ " ذوقِ سلیم کہتا ہے کہ یہ تمام معجزہ آرائیاں، یہ تمام قدرت نمائیاں بے محل ہیں۔ اس لیے کہ قطعہ پابند ہے اپنے آخری شعر کا۔ اور وہ شعر

اس قطعے کا یہ ہی:

ایسی بے دردی سے ہم پر پاؤں مت رکھے نظیر
او میاں! ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے

شاعر نے آخر میں کہا تو یہ کہا کہ، ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے، اس لیے ضروری ہی کہ مصرعے ایسے لگائے جائیں کہ قطعہ اس مصرعے پر تمام ہو سکے۔ ہم نے سب قافیے بٹھا دیے مگر جب آخری شعر پر پہنچے تو آخری مصرع بدلے بغیر چارہ نہ ہوا۔" (جوہر ص ۲۷)

حضرتِ نقاد نے اپنے پیش کیے ہوئے اشعار میں کوئی معنوی تبدیلی نہیں کی ہی۔ اُن کے خیال کے مطابق نظیر نے صاحب استخوان کو "حسین و جمیل" اور "صاحب جاہ بلکہ صاحب تخت و تاج" دکھایا ہی۔ جس کے یہاں "تمام سامانِ عیش مہیا تھے۔" حضرت نقاد نے بھی الفاظ بدل کر بالکل یہی باتیں اپنے شعروں میں بیان کر دی ہیں۔ جب اُن کے بدلے ہوئے مصرعوں کی معنوی حیثیت وہی ہی جو نظیر کے اصل مصرعوں کی تھی تو قطعے کا آخری مصرع نظیر کے مصرعوں سے مطابقت اور اُن کے مصرعوں سے مباینت کیوں رکھتا ہی؟
حضرت نقاد کے اشعار میں جو چیزیں خود بینی کی آنکھوں کو "معجزہ آرائیاں" اور "قدرت نمائیاں" دکھائی دیتی ہیں اُن کی حقیقت کیا ہی؟ چند بے لطف مبالغے، چند بے محل استعارے، اور چند شتر گربہ ترکیبیں۔ پھر جب حضرت نے اپنی معجزہ آرائیوں اور قدرت نمائیوں کو خود ہی بے محل تسلیم کر لیا ہی تو اُن پر بحث کرنے کا نتیجہ تحصیل حاصل کے سوا کیا ہوگا۔

نظیر کے قطعے کی شرح

حضرت نقاد نے نظیر کے قطعے کے ہر شعر کی شرح کی ہے اور اُس کے محاسن بیان کیے ہیں۔ ہم ذیل میں ترتیب وار ایک ایک شعر کے متعلق اُن کے بیان کا ضروری حصہ نقل کر کے اپنا خیال ظاہر کرتے ہیں :—

(۱)

ایک دن اک استخواں پر جا پڑا میرا جو پاؤں،
کیا کہوں اُس وقت میرے دل میں کیا کیا دھیان تھے

"اس شعر میں کہتا ہے کہ میں نے اُس ہڈی پر دیدہ و دانستہ پاؤں نہیں رکھا تھا بلکہ جا پڑا تھا۔ اس کی وجہ دوسرے مصرعے میں بتاتا ہے یعنی اس وقت میرے دل میں ہزاروں خیال تھے اور میں انھیں میں محو چلا جا رہا تھا کہ یہ واقعہ پیش آیا۔" (جوہر ص ۲۸-۲۹)۔

اس شعر کے دوسرے مصرعے کا جو مطلب بیان کیا گیا ہے وہ سرسری نظر میں صحیح معلوم ہوتا ہے مگر ہے نہیں۔ اس مصرعے میں جو کچھ کہا گیا ہے وہ ہڈی پر پاؤں پڑ جانے کا سبب نہیں بلکہ نتیجہ ہے۔ یعنی کیا کہوں کہ ہڈی پر اچانک پیر پڑتے ہی کیسے کیسے خیال دل میں آئے۔ یہاں لفظ 'تھے' بالکل وہی معنی دیتا ہے جو ذیل کے شعر میں 'تھا' کا لفظ:

دھواں سا جب نظر آیا سواد منزل کا
نگاہ شوق سے آگے تھا کارواں دل کا (دہلوی نگار:)

یعنی یہاں اس لفظ سے ظاہر ہوتا ہے کہ ہڈی پر پاؤں پڑتے ہی طرح طرح کے خیالات اس سرعت سے پیدا ہوئے گویا وہ دل ہی میں موجود تھے۔

(۲)

پاؤں پڑتے ہی غرض اُس استخواں نے آہ کی
اور کہا ظالم کبھی ہم بھی تو رکھتے جان تھے

"دوسرے شعر میں بظاہر لفظ 'غرض' بھرتی کا لفظ معلوم ہوتا ہے مگر ایسا نہیں ہے۔ "کیا کہوں اس وقت میرے دل میں کیا کیا دھیان تھے" یعنی میں اپنے خیالات سے قطع نظر کرتا ہوں اور واقعہ بیان کرتا ہوں۔" (جوہر ص ۲۹)

یہاں تک تو صحیح ہے۔ لیکن اسی سلسلے میں ارشاد ہوتا ہے:

"ابھی تک اُس ہڈی نے صرف یہ کہا ہے کہ ہم جان دار تھے۔ یہ نہیں بتایا کہ حیوانات کے کس طبقے میں سے تھے۔" (جوہر ص ۲۹)

یہ قول ایک مغالطے کی تمہید ہے۔ ہڈی کو یہ کہنے کی ضرورت ہی کیا تھی کہ 'ہم جاندار تھے۔ کیا ہڈیاں بے جانوں کے بھی ہوتی ہیں؟ اگر وہ ہڈی یہ نہ کہہ دیتی کہ ہم جان دار تھے تو کیا مخاطب اس کو گاجر کی ہڈی سمجھ لیتا؟

(۳)

دست و پا، زانو، سر و گردن، شکم، پشت و کمر
دیکھنے کو آنکھ اور سُننے کی خاطر کان تھے

"تیسرے شعر میں بھی شعر اول کی شرح کی ہے۔" (جوہر ص ۲۹-۳۰)

تیسرے شعر کو شعر دوم کی توضیح تو سمجھ سکتے ہیں، مگر شعر اول کی شرح نہیں کہہ سکتے۔

(۴۴)

ابرو و بینی، جبیں، نقش و نگار، خال و خط
لعل و مروارید سے بہتر لب و دندان تھے

"چوتھے شعر کے پہلے مصرعے میں حقیقت کے چہرے سے نقاب سرکنے لگا (و) دکھل گیا کہ یہ ہڈی کسی انسان کی ہے۔" (جوہر ص۳۰)

تیسرے شعر میں اگرچہ سینگ، دُم، کھر، پنجے وغیرہ کا ذکر نہیں کیا گیا تھا مگر جن اعضا کا نام لیا گیا تھا یعنی ہاتھ، پاؤں، زانو، گردن، پیٹ، پیٹھ، کمر، آنکھ، کان، وہ چونکہ جانوروں کے بھی ہوتے ہیں اس لیے مخاطب نہ سمجھ سکا کہ وہ ہڈی کسی انسان کی ہے یا حیوان کی۔ چوتھے شعر کے پہلے مصرعے میں چار چیزوں کا ذکر ہے یعنی بھوں، ناک، ماتھا، خال و خط۔ ان میں سے دو چیزیں یعنی ناک اور ماتھا انسان اور حیوان میں مشترک ہیں۔ خال و خط بھی اپنے ترکیبی معنی میں انسان سے مخصوص نہیں ہیں۔ اب رہیں بھویں تو اگر وہ انسان سے مخصوص ہوں تو بھی اعضا کی طولانی فہرست میں اُن کا ذکر جس سرسری انداز سے کیا گیا ہے اس سے صاف ظاہر ہے کہ نہ ہڈی نے بھووں کو انسان کی امتیازی علامت قرار دیا نہ ہڈی کا مخاطب بھووں کے ذکر سے اس نتیجے پر پہنچا کہ وہ ہڈی کسی انسان کی تھی جبھی تو ہڈی کو آخر میں صاف صاف کہنا پڑا کہ " او میاں ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے۔"

ب۔ " دوسرے مصرعے نے یہ بتایا کہ ہم معمولی انسان نہیں تھے بلکہ حسین و جمیل انسان تھے۔ ہمارے ہونٹ اور دانت لعل و گہر سے بہتر تھے۔" (جوہر ص۳۰)

ہڑی نے اپنے تیرہ اعضا ایک ایک کرکے گنوائے۔ مگر کسی عضو میں کوئی حُسن بیان نہیں کیا۔ محض ہونٹوں کی سُرخی اور دانتوں کی آبداری سے اس کا حسین و جمیل انسان قرار پانا مشکل ہے۔ اس کے علاوہ ہڑی کا مخاطب تو سمجھانے سے بھی کوئی بات بڑی مشکل سے سمجھتا ہے۔ وہ تخیل و تصوّر کی صلاحیت، انتقالِ ذہنی کی قوّت، اور اخذ و استنباط کی طاقت سے قطعاً محروم ہے۔ وہ تو صرف ہونٹوں اور دانتوں کی خوبصورتی سے پورے انسان کو حسین و جمیل کسی طرح نہ سمجھ سکے گا۔

(۵)

رات کے سونے کو کیا کیا نرم و نازک تھے پلنگ
دن کو خاطر بیٹھنے کی تخت اور ایوان تھے

"جب یہ کہہ چکا کہ انسان تھے تو یہ کہا جا رہا ہے کہ صرف حسین ہی نہ تھے صاحبِ جاہ بلکہ صاحبِ تاج و تخت تھے۔ ہمارے یہاں تمام سامانِ عیش مہیا تھے"۔ (جوہر ص۳)

اس شعر میں پلنگ اور تخت کا ذکر ہے، تاج و تخت کا نہیں۔ شاعر کہتا ہے کہ رات کو سونے کے لیے پلنگ تھے اور دن کو بیٹھنے کے لیے تخت۔ رات اور دن، سونے اور بیٹھنے، پلنگ اور تخت کا تقابل صاف ظاہر کر رہا ہے کہ یہاں 'تخت'، سے تخت شاہی مراد نہیں ہے۔ بلکہ لکڑی کے وہ معمولی تخت جو غریبوں کے گھروں میں بھی ہوتے ہیں۔

(۶)

ایک ہی جھٹکا اجل نے آن کر ایسا دیا
پھر نہ تو ہم تھے نہ وہ سب عیش کے سامان تھے

ا۔ "چھٹے شعر سے تباہیوں اور بربادیوں کی ابتدا و انتہا کا سراغ ملتا ہے۔"

(جوہر ص۳۰)

اس شعر میں نہ تباہیوں کا ذکر ہے نہ بربادیوں کا۔ نہ اُن کی ابتدا کا سراغ ملتا ہے نہ انتہا کا۔ بلکہ موت کے صرف ایک جھٹکے کا ذکر ہے جس نے چشم زدن میں متکلم کا کام تمام کر دیا۔

ب۔ "موت کے ایک جھٹکے میں نہ ہم رہے اور نہ وہ عیش کے سامان رہے۔"

(جوہر ص۳۰)

موت کے ناگہانی حملے سے کسی شخص کا یکایک ختم ہو جانا تو ایک معمولی حادثہ ہے۔ لیکن اُسی حملے کے نتیجے میں عیش کے تمام سامانوں کا فنا ہو جانا ممکن نہیں۔ اسباب عیش سے متوفی کا متمتع نہ ہو سکنا اور چیز ہے اور اُن کا معدوم ہو جانا اور چیز ہے۔

ج۔ "یہ شعر انسان کی مجبوری اور موت کی قدرت کا ایک بے نظیر مرقع ہے۔" (جوہر ص۳۰)

ممکن ہے کہ حضرت نقاد نے اس مضمون کا اس سے بہتر شعر نہ دیکھا ہو۔ مگر حقیقت یہ ہے کہ ہمارے شاعروں نے "انسان کی مجبوری اور موت کی قدرت" کے ایسے ایسے مرقعے پیش کیے ہیں جن کے سامنے زیر نظر شعر معمولی سے بھی کم درجے کا ٹھہرتا ہے۔

د۔ "'سب' سے مراد وہ سامان جو متکلم کی نظر میں ہیں، نہ اُتنے ہی جتنے اوپر بیان کیے گئے۔" (جوہر ص۳۰)

متکلم کو عیش کے جو سامان میسر تھے اُن کا ذکر اس نے پانچویں شعر میں کر دیا ہی۔ چھٹے شعر میں ' وہ سب عیش کے سامان ' کہا ہی۔ ظاہر ہی کہ یہاں لفظ ' وہ ' اُنھیں مذکورہ سامانوں کی طرف اشارہ کر رہا ہی' نہ کہ اُن سامانوں کی طرف جو متکلم کی نظر میں ہیں۔

(۷)

ایسی بیرحمی سے ہم پر پانوُں مت رکھ اے نظیر
او میاں! ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے

" آخر شعر میں التجائے رحم ہی اور اپنی امارت، وجاہت اور حُسن صورت سب کا ذکر کر چکنے کے بعد کہتا ہی کہ اس بیدردی، اس بے رحمی سے ہم کو پامال نہ کر۔ ارے بھائی! آخر ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے۔" (جوہر ص ۳۰)

اوپر ثابت کیا جا چکا ہی کہ اس قطعے میں متکلم کے بیان سے نہ امارت و وجاہت نکلتی ہی نہ حُسن صورت کا اظہار ہوتا ہی۔ اس شعر کے پہلے مصرعے میں التجائے رحم ضرور ہی' لیکن دوسرا مصرع ہڈی کی اُن تمام باتوں کو بے کار کیے دیتا ہی جو اس نے بقول نقاد خود کو انسان کی ہڈی بتانے کے لیے کہی تھیں۔

ہر شعر کی شرح کرنے کے بعد حضرت نقاد نے اس قطعے کے متعلق یہ رائے ظاہر کی ہی:—

" اس میں ایک مسلسل تماشے کی شان پائی جاتی ہی، اور یوں خیال کی تصویر لفظوں میں نظر آنے لگتی ہی جیسے عالم تصور میں تصویر یار بتدریج نمایاں ہوتی ہی۔ یا دریا کی پری دریا سے اُبھرتے اُبھرتے بالائے آب نظر آنے لگتی ہی۔" (جوہر ص ۳۰-۳۱)

تصویر یار کا بتدریج نمایاں ہونا اور دریا کی پری کا دریا سے اُبھرتے اُبھرتے بالائے آب نظر آنے لگنا ایسے تماشے ہیں جو عالم تصور میں تو شاید ہی نظر آتے ہوں عالم بیخودی کا حال معلوم نہیں۔ آگے چل کر ارشاد ہوتا ہے:

"یہ قطعہ میاں نظیر کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ بلکہ خود میاں نظیر اس میں جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ وہی ان کی اُفتادِ طبع، وہی سادگی مزاج، وہی فروتنی، وہی انکسار۔ مجبوری سے صاحب تخت و ایوان سب کچھ کہا۔ مگر آخر میں یہ کہہ کر چپ ہو رہے 'او میاں ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے'۔" (جوہر ص ۳۱)

اس عبارت میں بڑی ہوشیاری سے کام لیا گیا ہے۔ نظیر کے قطعے میں لفظ 'تخت'، جو معمولی چوبی تخت کے لیے آیا ہے اُس کو حضرت نقاد تخت شاہی سمجھ بیٹھے تھے۔ اب اُن کو خود احساس ہوا کہ یہ قطعہ سادگی مزاج، فروتنی اور انکسار کا آئینہ دار ہے۔ اور ان چیزوں کے ساتھ تخت شاہی کا کوئی جوڑ نہیں تو اپنی غلط فہمی کی پردہ پوشی یوں کی ہے کہ "مجبوری سے صاحب تخت و ایوان سب کچھ کہا مگر آخر میں کہہ کر چپ ہو رہے 'او میاں ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے'۔" پورے قطعے پر جو عاجزی اور مسکینی کی فضا طاری ہے اُس کے بیچ میں تخت سلطنت اور ایوان شاہی کا ذکر کرنے پر شاعر کو کیا مجبوری پیش آگئی؟

آخر میں فرماتے ہیں:

"دعویٰ ویسا دلیل ویسی۔ یہاں اختصار اور طول کو اثر سے کوئی رابطہ ہے نہ بے اثری سے کوئی تعلق۔" (جوہر ص ۳۱)

مصنف کا دعویٰ یہ تھا کہ نظیر نے اس قطعے میں بیکار طول دے کر اثر کو کم کر دیا اور

دلیل یہ تھی کہ اگر اس قطعے سے شروع کے دو شعر اور آخر کا ایک شعر لے لیا جائے اور درمیان کے کل شعر نکال دیے جائیں تو اس طرح تین شعروں کا جو مختصر قطعہ بن جائے گا وہ اثر میں اصل قطعے سے بڑھ جائے گا۔ مختصر اور طولانی دونوں قطعے سامنے موجود تھے اگر حضرت نقاد نے دونوں قطعوں پر انصاف کی نظر ڈالی ہوتی تو معلوم ہو جاتا کہ اختصار نے کلام کے اثر میں کتنا اضافہ کر دیا۔ اس سے زیادہ روشن دلیل اور کیا ہو سکتی تھی؟ حضرت نقاد کا ارشاد ہے کہ "یہاں اختصار اور طول کو اثر سے کوئی رابطہ ہی نہ بے اثری سے کوئی تعلق" گزارش ہے کہ یہاں کی تخصیص بیکار ہے اختصار اور طول کو اثر اور بے اثری سے جو تعلق ہے وہ حضرت نقاد کی سمجھ میں کہاں آیا جو یہیں آتا۔

میرؔ اور نظیرؔ کے قطعوں کا موازنہ

حضرت نقادؔ فرماتے ہیں "دونوں کا تقابل لایعنی سی بات ہے" (جوہر ۳۲) مگر اُن کے ارشادات ذیل ملاحظہ ہوں۔ یہ تقابل نہیں تو اور کیا ہے؟

۱۔ "یہ قطعہ میاں نظیر کی جیتی جاگتی تصویر ہے۔ بلکہ خود میاں نظیر اس میں جلوہ گر نظر آتے ہیں۔ وہی اُن کی اُفتاد طبع، وہی سادگی مزاج، وہی فروتنی، وہی انکسار ۔۔۔۔۔۔ اب رہا میر کا قطعہ ۔۔۔۔۔۔ اس قطعے میں بھی خود میر نظر آتے ہیں۔ وہی جلال، وہی تنک مزاجی، وہی بانکپن" (جوہر ۳۱-۳۲)

۲۔ "سوز و گداز نظیر کے قطعے میں جلوہ گر ہے تو ہیبت و استغنا میر کے

قطعے میں۔" (جوہر ص ۳۲)

۳۔ "نظیر کے قطعے میں نرمی اور نصیحت ہے۔ میر کے قطعے میں گرمی اور نصیحت ہے۔" (جوہر ص ۳۲)

۴۔ "میر کے قطعے میں غرور سے پہنچنے والی تکلیف کا اظہار ہے اور اپنی اہانت پر غصہ۔ نظیر کے قطعے میں پامال ہونے والی تکلیف کا اظہار ہے اور بیدردی کا شکوہ رحم کی التجا ہے۔" (جوہر ص ۳۲)

۵۔ "میر کا پاؤں پڑا ہے کاسۂ سر پر۔ نظیر کا پاؤں پڑا ہے ایک ہڈی پر جو خدا جانے کس کی اور کہاں کی تھی۔" (جوہر ص ۳۲)

۶۔ "نظیر نے ابتدا ہی سے یہ کہہ دیا کہ استخواں نے آہ سرد کھینچی اور پامال کرنے والے کے اس فعل کو بیدردی اور بے رحمی سمجھا ۔۔۔ ۔۔۔ ۔۔۔
(میر کے) یہاں اگرچہ پاؤں کاسۂ سر پر بے ارادہ جا پڑا تھا مگر سمجھا یہ گیا کہ غرور کے سبب پاؤں گراتا ہوا چلتا ہے۔" (جوہر ص ۳۲، ۳۳)

۷۔ "میر کے قطعے میں ایک بات یہ بھی ہے کہ صاحب سر کی تنک مزاجی کا آئینہ ہے ۔۔۔ ۔۔۔ نظیر کے قطعے میں ایک بات اور بھی ہے وہ یہ کہ شخص کو اپنی موجودہ بے بسی اور بے سروپائی کا بھی احساس ہے۔" (جوہر ص ۳۳)

۸۔ "نظیر کے قطعے میں اطناب ہے اور میر کے قطعے میں ایجاز۔" (جوہر ص ۳۳)

۹۔ "نظیر نے نہایت ہی نرمی سے اپنا صاحب تاج و تخت ہونا بیان کیا ہے۔ میر نے صرف سر کو سر پُر غرور بتایا ہے۔" (جوہر ص ۳۴)

ان دونوں قطعوں کا موازنہ کرکے حضرت نقاد نے یہ فیصلہ فرمایا ہے:

"جس نصیحت میں ناصح کے تیور بگڑتے ہوئے ہوں وہ دل کو متاثر تو کرتی ہو مگر ناصح کی طرف سے نفرت بھی پیدا کرتی ہو۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ بات میرؔ کے قطعے میں ہو۔ نظیرؔ کے قطعے میں یہ اثر ہو کہ نفرت کی جگہ انفعال پیدا ہوتا ہو اور ساتھ ہی ساتھ گداز دل بھی۔ اور اس طرح کی نصیحت کا اثر زیادہ گہرا ہوتا ہو۔" (جوہر ۳۴)

اس بیان سے صاف ظاہر ہو کہ حضرت نقاد کی رائے میں بہ حد داثر، عبرت و نصیحت کے اعتبار سے نظیرؔ کا قطعہ میرؔ کے قطعے سے بہتر ہو۔ مگر کچھ پہلے میرؔ کے قطعے کے متعلق وہ خود ہی یہ فتویٰ دے چکے ہیں کہ "اس کے لاجواب ہونے میں جسے شک ہو وہ کافر ہو۔" کیا مفتی کی ذات فتوے کے حکم سے مستثنیٰ ہوتی ہو؟

حضرت نقاد نے میرؔ اور نظیرؔ کے قطعوں کا جو موازنہ کیا ہو وہ بیشتر صحیح ہو۔ مگر اس موازنے سے جو نتیجہ نکالا ہو وہ بالکل غلط ہو۔ اس موازنے کے سلسلے میں نو باتیں کہی گئی ہیں جو ابھی کچھ اوپر نقل کی جا چکی ہیں۔ ان میں سے آخری بات جس غلط فہمی پر مبنی ہو اس کی توضیح نظیرؔ کے قطعے کی شرح کے ذیل میں کی جا چکی ہو۔ اس کو نکال کر آٹھ باتیں رہ گئیں۔ ان میں سے پانچویں اور آٹھویں بات تو اپنی اپنی مستقل حیثیت رکھتی ہو۔ بقیہ چھ باتیں ایک ہی خیال کے مختلف اجزا ہیں۔ ہم اُن سب کو ایک جگہ جمع کیے دیتے ہیں۔ اس طرح حسب ذیل صرف تین باتیں باقی رہ جاتی ہیں:

۱۔ "میرؔ کا پاؤں پڑا ہو کاسۂ سر پر۔ نظیرؔ کا پاؤں پڑا ہو ایک ہڈی پر جو خدا جانے کس کی اور کہاں کی تھی۔"

۲۔ "نظیر کے قطعے میں اطناب ہے اور میر کے قطعے میں ایجاز۔"

۳۔ "نظیر کے قطعے میں صاحب استخواں ایک سادہ طبیعت، منکسر مزاج شخص ہے، جو پامالی کی تکلیف سے ایک آہ کھینچتا ہے اور اپنی بے بسی کو محسوس کرکے پامال کرنے والے سے ایسے لہجے میں رحم کی التجا کرتا ہے، جس میں نرمی ور سوز و گداز ہے۔ میر کے قطعے میں صاحب سر ایک تنک مزاج، متکبر اور جلالت مآب انسان ہے، جو اپنی اہانت سے برافروختہ ہوکر توہین کرنے والے سے ایسے لہجے میں خطاب کرتا ہے، جس میں گرمی، ہیبت اور استحقار ہے۔"

یہ تین مقدمات ہیں جو خود حضرت نقاد کے نزدیک مسلم ہیں۔ اب ان مقدمات پر نظر کرکے دیکھنا ہے کہ ان کی روشنی میں میر کا قطعہ بہتر قرار پاتا ہے یا نظیر کا۔

مقدمۂ اوّل پر بحث

انسان کے تمام اعضا میں سر کو جو امتیاز اور عظمت حاصل ہے وہ محتاج بیان نہیں۔ اس کے کچھ فطری اور نفسیاتی اسباب بھی ہیں۔ انسان کا حقیقی کمال عبارت ہے علم و حکمت، ذہانت و ذکاوت وغیرہ سے۔ اور ان سب کا مسکن سر ہے۔ انسان کا ظاہری کمال منحصر ہے حسن و جمال اور رعب و جلال وغیرہ پر۔ اور ان سب کا مظہر چہرہ ہے۔ بس ظاہر ہے کہ انسان کے صوری اور معنوی کمال کی نمائندگی سر سے زیادہ کوئی اور عضو کر ہی نہیں سکتا۔ یہی سبب ہے کہ سر کے تصوّر کے ساتھ انسانی کمالات کا خیال آجاتا ہے۔ یہ بات کسی اور عضو جسم کو میسر نہیں۔

اس کے علاوہ انسان کے معائب و محاسن کا آئینہ اور ایک انسان کو دوسرے سے تمیز کرنے کا ذریعہ بھی چہرہ ہی ہے۔ یعنی انسان کی شخصیت اور انفرادیت کا تعین چہرے ہی سے ہوتا ہے، اور چہرہ بھی سر ہی میں شامل ہے۔ اس لیے اگر کسی جز سے کل انسان کا تصور کیا جا سکتا ہے تو وہ سر ہی ہے۔

کبر و نخوت، ادراک و احساس کو بھی سر کے سوا کسی دوسرے عضو سے کوئی تعلق نہیں۔ اس لیے تذلیل و تحقیر، بیکسی و مجبوری کے احساس کو بے جان کاسۂ سر کی طرف نسبت دینا ایتلافِ خیالات و جذبات کے نفسیاتی قانون کی رو سے جائز ہے مگر کسی اور ہڈی کی طرف نسبت دینا، جو زندگی میں بھی اس احساس کی قوت سے محروم تھی، کسی طرح جائز نہیں۔ یہی سبب ہے کہ موت کی چیرہ دستی، انسان کی بے بسی، زندگی کی ناپائداری وغیرہ کے بیان میں کاسۂ سر سے جو کام لیا جا سکتا ہے وہ کسی اور ہڈی سے نہیں لیا جا سکتا۔

اگر بحث و دلیل سے قطع نظر کیجیے تو صرف تجربہ یا مشاہدہ بھی بتا سکتا ہے کہ چلتے چلتے اچانک انسان کے کاسۂ سر پر پاؤں پڑ جانا ایسا حیرت خیز حادثہ ہے جس سے ایک بے حس آدمی کے بھی رونگٹے کھڑے ہو جائیں۔ تجربہ اور مشاہدہ بھی نہ سہی۔ اس حادثہ کا تصور ہی اس حقیقت کی تصدیق کر سکتا ہے۔ برخلاف اس کے کسی ایسی ہڈی پر پاؤں پڑ جانا "جو نہ معلوم کس کی اور کہاں کی تھی" ایسی بات ہے جس سے کوئی ذکی الحس شخص بھی متاثر نہیں ہوتا۔ مختصر یہ کہ اسی ایک فرق سے کہ میر کا پاؤں پڑا ہے کاسۂ سر پر اور نظیر کا پاؤں پڑا ہے ایک ہڈی پر جو خدا جانے کس کی اور کہاں کی تھی" ان دونوں قطعوں کے اثر میں زمین آسمان کا فرق ثابت

ہو جاتا ہی۔

مقدمۂ دوم پر بحث

حضرت نقاد کا قول ہی کہ "نظیر کے قطعے میں اطناب ہی" اور اس قول کی شرح یہ ہی:

"نظیر کا پاؤں پڑا ہی ایک ہڈی پر جو خدا جانے کس کی اور کہاں کی تھی۔ اس لیے اُس نے پہلے اپنے کو جاندار بتایا، پھر انسان، پھر خوبصورت انسان، پھر صاحب جاہ و دولت، اور آخر میں کہا کہ ان باتوں سے قطع نظر کر کے صرف اتنا ہی سمجھ لے کہ ہم تیری طرح انسان تھے" (جوہر ۲۲)

حضرت نقاد نے ہڈی کے متعلق یہ فقرہ اپنی طرف سے بڑھا دیا ہی "جو خدا جانے کس کی اور کہاں کی تھی"۔ اس فقرے سے یہ فائدہ تو ہوا کہ نظیر کے قطعے میں جو بے ضرورت تفصیل تھی اُس کے لیے ضرورت پیدا ہو گئی۔ مگر یہ ضرورت پوری ہونے کے لیے ہڈی کو بیان کے جو زینے طے کرنا پڑے ہیں، اُن سے بچوں کے پہیلیاں بجھانے کا منظر آنکھوں کے سامنے آجاتا ہی۔ ایک بچے نے پہیلی بجھائی "یاقوت کی ڈبیا زمرد کا ڈھکنا، عقل سے بوجھنا بیہودہ نہ بکنا"۔ جب کوئی نہ بوجھ سکا تو اُس نے پتے دینا شروع کیے۔ 'کھانے میں ہی' 'میٹھی میٹھی' ـــــ 'تر و زرد' ـــــ 'چھوٹی چھوٹی'، 'گول گول' ـــــ اب بھی کوئی نہ بوجھ سکا تو آخر گھبرا کر اُس نے خود ہی بتا دیا 'گوندنی'۔ ـــــ یہی حال اس ہڈی کا بھی ہی کہ پہلے اُس نے اپنی آواز سنائی، پھر اپنے کو جاندار بتایا، پھر ایک ایک عضو کا نام لیا، پھر پلنگ، تخت، ایوان کا ذکر کیا۔ جب پتے دیتے دیتے تھک گئی اور مخاطب کسی طرح نہ سمجھا تو آخر اس کو اپنی بوجھ خود ہی بتانا پڑی

کہ "ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے"۔

جب لفظ 'انسان' سے اس کا پورا مدلول بلا کسی دقت کے مخاطب کے ذہن میں آجاتا ہے تو پہیلیاں بجھانے اور اُلٹے پتے دینے کی کیا ضرورت تھی؟ بہر حال یہاں یہ سوال پیدا ہوتا ہے کہ ہڈی نے اپنی رام کہانی کیونکر سنائی۔ جواب ظاہر ہے کہ زبان حال سے۔ یہاں یہ نکتہ ملحوظ رہے کہ زبان قال اکثر متکلم کے خیالات جذبات کا اظہار کرتی ہے اور زبان حال اپنے مخاطب کے خیالات و جذبات کی ترجمان ہوتی ہے۔ ایک معمولی ہڈی "جو خدا جانے کس کی اور کہاں کی تھی" نہ کسی خیالات کو متحرک کر سکتی ہے نہ جذبات کو مشتعل۔ ایسی معمولی ہڈی کی زبان حال میں گویائی کہاں۔ ہڈی کی زبان حال سے اگر کچھ سُننا ہو تو پہلے ہی سے اُس کو ایک انسان کی ہڈی مان لینا پڑے گا۔ اور جب یہ مان لیا تو ہڈی کا وہ سارا بیان جس میں بقول نقاد اس نے خود کو انسان کی ہڈی ثابت کرنے کی کوشش کی ہے تحصیل حاصل اور طول فضول کے سوا کیا رہ جاتا ہے۔

اگر بالفرض ہڈی کے لیے خود کو انسان بتانا ضروری تھا تو بھی قطعے کا آخری مصرع " او میاں ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے "۔ بالکل کافی تھا۔ دست، پا، زانو، سر، گردن، شکم، پشت، کمر، آنکھ، کان، ابرو، بینی، جبیں، خال و خط، لب، دندان، ان سب کے ذکر کی مطلق ضرورت نہ تھی۔ اخلاط و عناصر، اعضاو جوارح، قوائے جسمانی و دماغی وغیرہ وغیرہ جن کے مجموعے کا نام 'انسان' ہے اُن میں سے صرف چند اعضا کا بے امتیازی اور بے ترتیبی سے نام لے کر شاعر نے سامع کے ذہن کو متوحش اور توجہ کو منتشر کر دینے کے سوا کیا فائدہ اٹھایا ہے؟ اعضا کی اس طولانی فہرست میں لب دندان کو لعل و گہر سے بہتر ضرور کہا گیا ہے، مگر جب تمام

اعضا حسن سے معرّا ہوں تو صرف ہونٹوں کی لالی اور دانتوں کی آبداری سے ایک حسین و جمیل انسان کا تصور کیونکر ہو سکتا ہی۔ اس توضیح سے نظیر کے قطعے کا تیسرا اور چوتھا شعر بے کار ثابت ہو گیا۔

ممکن ہی کہ اس مقام پر کسی کے دل میں یہ شبہ پیدا ہو کہ جب ہڈی کو انسان مان لیا تو قطعے کا آخری مصرع " او میاں ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے " بھی بیکار ہو گیا۔ اس شبہے کا جواب یہ ہی کہ ہڈی کے اس بیان کا مقصد مخاطب کو کوئی اطلاع دینا نہیں ہی۔ بلکہ اس کے جذبۂ ہمدردی کو متحرک کرنا ہی۔ 'تیری طرح' کا فقرہ اس مقصد میں خاص طور پر معین ہی۔ شاعر اس تدبیر سے سامعین کو ایک موثر درس عبرت دینا چاہتا ہی۔

اب ذرا قطعے کے پانچویں اور چھٹے شعر پر نظر کیجیے۔ موت انسان کو جن محبوب ہستیوں اور مرغوب چیزوں سے جدا کر دیتی ہو ان میں پلنگ اور تخت کی کیا اہمیت ہی' اور عیش و عشرت کے سامانوں میں ان چیزوں کا کیا درجہ ہی کہ ان کا ذکر ضروری ٹھہرے یا ان کے ذکر سے کلام کے اثر میں اضافے کی توقع کی جا سکے۔ پھر موت کا قاطع آمال اور ہادم لذات ہونا ایسی واضح اور مسلم حقیقت ہی کہ اگر اس کے بیان کے لیے کوئی خاص پُر اثر اسلوب نہ ملے تو اس کا اضمار اس کے اظہار سے بہتر ہی۔ موت کے تصوّر کے ساتھ ذہن بہت سی چیزوں کی طرف خود بخود منتقل ہو جاتا ہی۔ اور جو چیزیں انتقالِ ذہنی کی بدولت خود سے سمجھ میں آ جاتی ہیں اُن کے بیان میں اجمال تفصیل سے زیادہ با اثر' اور اختصار توضیح سے زیادہ کارگر ہوتا ہی۔ اس تشریح سے نظیر کے قطعے کا پانچواں اور چھٹا شعر بھی بیکار ثابت ہو گیا۔ اب یہ بات آئینہ ہو گئی کہ نظیر کے قطعے میں جو اطناب ہی وہ تطویل لاطایل سے زیادہ وقعت نہیں رکھتا۔ اس

کے برخلاف میرؔ کے قطعے میں ایک لفظ بھی زائد نہیں ہی۔

ظاہر ہی کہ نظیرؔ کے قطعے کے جو چار شعر بیکار ثابت ہوگئے ہیں ان کے حذف کر دینے سے کوئی نقصان نہیں ہو سکتا۔ ان کا باقی رکھنا البتہ مضر ہی۔ طولِ فضول سامع کی طبیعت کو ملول کر دیتا ہی۔ اور بیکار کی تشریح وتفصیل تحصیل حاصل اور اثر انگیزی میں مخل ہوتی ہی۔ اس قطعے میں جو طول کلام ہی وہ بیان واقعہ اور تحریک جذبات کے درمیان میں حائل ہوجاتا ہی اور سامع کی توجہ کو منتشر اور دماغ کو پریشان کرکے کلام کے اثر کو بہت گھٹا دیتا ہی۔

غرضکہ دوسرا مقدمہ جو معترض کے نزدیک مسلّم تھا اس سے بھی یہی نتیجہ نکلتا ہی کہ میرؔ کا قطعہ نظیرؔ کے قطعے سے کہیں بہتر اور موثر تر ہی۔

مقدمۂ سوم پر بحث

حضرت نقاد نے ان دونوں قطعوں کے متعلق جو کچھ لکھا ہی اس کے لفظ لفظ سے ظاہر ہوتا ہی کہ ان قطعوں کے مصنّفوں نے ایک ایک ایسا واقعہ بیان کر دیا ہی جو فی الحقیقت ان کو پیش آیا تھا یعنی حقیقت میں میرؔ کا پیر ایک کاسۂ سر پر اور نظیرؔ کا پیر ایک ہڈی پر پڑ گیا تھا۔ اور اُس کاسۂ سر نے عتاب آمیز اور ہڈی نے ترحم انگیز گفتگو کی تھی۔ چنانچہ ان دونوں نے اپنا اپنا چشم دید واقعہ ایک ایک قطعے میں بیان کر دیا۔ اس طرح زیر نظر قطعوں میں میرؔ اور نظیرؔ کی حیثیت ایک شاعر کی نہیں بلکہ ایک شاہد اور راوی کی ہوجاتی ہی۔ اگر مذاقِ سلیم ان قطعوں کو راویانہ بیان نہیں بلکہ شاعرانہ تخیّل سمجھتا ہی۔ سُخن فہمی کا فیصلہ ہی کہ نہ میرؔ کا پاؤں پڑا کاسۂ سر پر نہ نظیرؔ کا پاؤں پڑا

کسی ہڈی پر۔ نہ کاسۂ سر نے میر کو ڈانٹ بتائی، نہ ہڈی نے نظیر کو اپنی کتھا سنائی۔
نہ کاسۂ سر نے "اپنی اہانت پر غصہ" کیا، نہ ہڈی نے "بیدردی کا شکوہ"۔ پھر یہ قطعے
وجود میں کیونکر آئے؟ اس سوال کا اجمالی جواب یہ ہے کہ افادی اور جذباتی محرکات
کی تحریک سے۔ ذیل میں اس اجمال کی کسی قدر تفصیل پیش کی جاتی ہے۔

افادی محرکات

دولت و حکومت، اعزاز و امتیاز، اعتبار و اقتدار، جمال و کمال، یہ
چیزیں اکثر انسان کو غرور، خود بینی، بیدردی اور دیگر اخلاقی معائب میں مبتلا او
انسانی محاسن سے محروم کر دیتی ہیں۔ انھیں چیزوں سے انسان فرائض انسانیت
میں تغافل اور وظائف عبودیت میں تساہل برتنے لگتا ہے۔ اور یہ سب صرف اس
وجہ سے ہوتا ہے کہ انسان موت کو بھول جاتا ہے، اور اس حقیقت کو نظر انداز کر دیتا
ہے کہ وہ چند روز کے بعد خاک میں مل کر خاک ہو جائے گا۔ اس لیے ضرورت ہے کہ
یہ بھولی ہوئی حقیقت یاد دلا کر انسان کو معائب سے پاک، محاسن سے آراستہ،
بدی سے نفور اور نیکی پر مائل کرنے کی کوشش کی جائے۔ اسی غرض سے ہمارے
شعرا زندگی کی بے اعتباری اور جاہ و ثروت کی ناپائداری کا بیان موثر پیرایوں میں
کر کے ہم کو خواب غفلت سے بیدار اور نشۂ نخوت سے ہوشیار کرتے رہتے ہیں۔

جذباتی محرکات

دنیا میں کیسے کیسے دولت و اختیار والے، نخوت و پندار والے، ناز و

نعمت کی گود میں پلے ہوے، عیش و عشرت کے سانچے میں ڈھلے ہوئے کیسی کیسی بیکسی اور مجبوری کی موت مرتے ہیں۔ سکندر نے دُنیا کو زیر و زبر کر دیا۔ اپنے فتوحات کی وسعت سے بادشاہ ہفت اقلیم کہلایا۔ مگر بن شباب اور عالم غربت میں داعی اجل کو لبیک کہنا پڑا۔ نپولین نے اپنی بہادری کی دھاک بٹھا دی۔ رعب ہیبت کے معنی سمجھا دیے۔ مگر آخر کار ایک ویران جزیرے میں ایک بیکس اور مجبور قیدی کی حیثیت سے جان دینا پڑی۔ یہ حادثے ایسے ہیں کہ اُن کا مشاہدہ یا تصور شعرا کی تخیّل میں تحریک اور جذبات میں اشتعال پیدا کر دیتا ہے اور اُن کے قلبی تاثرات لفظوں کے لباس میں شعر بن کر ظاہر ہو جاتے ہیں۔

یہی طاقتور افادی اور جذباتی محرکات ہیں جو شعرا کو آمادہ کرتے رہتے ہیں کہ وہ زندگی کی ناپائداری، انسان کی بے بسی، موت کی چیرہ دستی، سامان عشرت کی بے وقعتی اور اسباب نخوت کی بے حقیقتی، نئے نئے پُر زور اور پُر اثر انداز میں بیان کریں۔ چند مثالیں ملاحظہ ہوں:—

زمیں کے تلے جن کو جانا ہے اک دن — وہ کیوں سر کو تا آسماں کھینچتے ہیں
(انیس)

قبر کے گوشے میں ہیں درماندہ کیا کیا مہ جبیں — خاک کے پردے میں ہیں پوشیدہ کیا کیا آفتاب
(کامل)

لحد میں سوئے ہیں چھوڑا ہے شہ نشینوں کو — کہاں مکاں سے اجل لے گئی مکینوں کو
(انیس)

پوچھوں جو سرکشوں سے کسی کی لحد ملے — اے مشت خاک! کیوں تجھے اتنا غرور تھا
(ثاقب)

سوائے نام کے باقی اثر نشاں سے نہ تھے — زمیں سے دب گئے جھکتے جو آسماں سے نہ تھے
(آتش)

کاش یہ جمشید کو معلوم ہوتا جام میں — کاسۂ سر کاسۂ دستِ گدا ہو جائے گا
(تعشق)

تاج میں جن کے ٹنکتے تھے گوہر — ٹھوکریں کھاتے ہیں وہ کاسۂ سر
(شوق)

دیکھنا کل ٹھوکریں کھاتے پھریں گے اُن کے سر — آج نخوت سے زمیں پر جو قدم رکھتے نہیں
(انیس)

ملا ہو خاک میں کس کس طرح کا عالم یاں — نکل کے شہر سے ٹک سیر کر مزاروں کا
میر

یکے بگور عزیزان شہر سیرے کُن — ببیں کہ نقش املها چہ باطل افتاد است
(نظیری)

پردہ داری می کند بر طاقِ کسریٰ عنکبوت — بوم نوبت می زند بر گنبدِ افراسیاب

ان شعروں میں ایک ہی درس عبرت ہی جو نئے نئے اسلوبوں سے دل نشین کیا گیا ہی۔ ایک ہی حقیقت ہی جو نئے نئے لباسوں میں جلوہ دکھا رہی ہی۔ یہ موضوع فارسی اور اُردو شعرا میں بہت مقبول رہا ہی اور یہی مقبول عام موضوع انھیں افادی اور جذباتی تحریکات کے اشارے سے زیر بحث قطعوں کو وجود میں لانے کا ذمہ دار ہی۔ یہ دونوں شاعر بھی وہی درس عبرت دینا اور وہی حقیقت ذہن نشین کرنا چاہتے ہیں۔ دونوں

کی قوتِ متخیلہ نے ایک ہی طرح کا منظرِ عبرت پیش نظر کر دیا ہے۔ اور دونوں نے اُس خیالی منظر کی لفظی تصویر کھینچ دی ہے۔ لیکن جب دو مصوروں کے دل و دماغ، درجۂ کمال، آلاتِ مصوری، رنگ، روغن وغیرہ میں زمین و آسمان کا فرق ہو تو اُن کی بنائی ہوئی تصویروں میں بھی وہ فرق ضرور ظاہر ہو گا۔

اب یہ دیکھنا ہے کہ صاحبِ استخوان اور صاحبِ سر کی سیرت، گفتگو اور لہجے کے باب میں جو کچھ لکھا گیا ہے اس سے ان قطعوں کے بارے میں کیا نتیجہ نکلتا ہے۔ ہڈی اپنی داستان سنانے کے بعد یہ درخواست کرتی ہے:—

"ایسی بے رحمی سے ہم پر پاؤں مت رکھ اے نظیر
او میاں! ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے"

اور کاسۂ سر بغیر اپنا تعارف کرائے ہوئے کہتا ہے:—

"...... دیکھ کے چل راہ بے خبر!
میں بھی کبھو کسو کا سرِ پُر غرور تھا"

ہڈی کے طولانی بیان میں جو کچھ کہا گیا ہے اس سے بھی اور اس کے علاوہ بیان کے طول، لہجے کی اُفتادگی اور درخواست کی فدویت سے بھی ایک معمولی حیثیت کے آدمی کا تصور ہوتا ہے، جس کو کبر و نخوت کے اسباب میسر ہی نہ تھے۔ کاسۂ سر نے دو مختصر جملے کہے ہیں۔ ان جملوں کا اختصار صاحبِ سر کی بے دماغی اور رعونت آگینی کا پتا دیتا ہے۔ اس کے حکمانہ بلکہ قہرمانی لہجے سے جاہ و جلال ٹپکتا ہے۔ اور "سرِ پُرغرور" کا فقرہ تو معنی کی ایک دنیا ہے۔ جتنی چیزوں سے انسان میں عُجب و تکبّر پیدا ہوتا ہے سب کی طرف ذہن منتقل ہو سکتا ہے۔ اب انصاف سے سوال ہے کہ

ایک معمولی حیثیت کے آدمی، ایک عاجزی و مسکینی کے پتلے کی ہڈی کا خاک میں رُلنا زیادہ موثر اور عبرت آموز ہے یا ایک صاحب جاہ و جلال، مجسمۂ کبر و نخوت کے سر کا پامال ہوتے ہوتے چور چور ہو جانا۔

ہڈی کی طولانی اور بے لطف داستان ایسی ہے کہ اونگھنے والوں کو سلا دے اور کاسہ سر کا مختصر اور پر زور حکم ایسا ہے کہ سونے والوں کو جگا دے۔ پھر اس حکم میں 'بے خبر' کا ہوکا تو اتنا سخت ہے کہ مُردوں سے شرط باندھنے والے بھی گہری نیند سے چونک پڑیں۔

میرؔ کا قطعہ مثال ہے ایسے اختصار کی جس میں تفصیل سے زیادہ وضاحت ہوتی ہے۔ اس قطعے کے متعلق تھوڑی سی توضیح 'ہماری شاعری' میں بھی کر دی گئی ہے۔ جو مقدمات خود حضرت نقاد کے نزدیک مسلم ہیں انھیں سے 'ہماری شاعری' کے مصنّف یعنی راقم حروف کا یہ قول ثابت ہو گیا کہ

"دونوں شاعروں نے ایک ہی طرح کا واقعہ بیان کیا ہے اور ایک ہی اثر لیا ہے مگر جو زور اور جتنا اثر میرؔ نے دو شعروں میں بھر دیا ہے اس کا عشر عشیر بھی نظیرؔ کے سات شعروں میں نہ سما سکا۔ اس کے اور اسباب بھی ہوں گے۔ لیکن خاص سبب یہی ہے کہ میرؔ نے اختصار سے کام لیا اور نظیرؔ نے بے کار طول دیا۔"

نوٹ

زیر بحث طویل قطعہ 'ہماری شاعری' کے پہلے ایڈیشن میں مولوی محمد اسمٰعیل میرٹھی

کی کتاب 'سفینۂ اردو' سے نقل کیا گیا تھا۔ بعد کو دو قلمی بیاضوں میں یہی قطعہ الفاظ کی تبدیلی اور اشعار کی زیادتی کے ساتھ ملا اور ان مختلف صورتوں کے باہمی مقابلے سے متن درست کر کے 'ہماری شاعری' کے بعد والے ایڈیشنوں میں درج کیا گیا۔ قلمی بیاضوں میں سے ایک میں شاعر کا تخلص نظیر اور ایک میں آمیر ہے۔ 'تاریخ اقتداریہ' کا قلمی نسخہ جو حیدرآباد دکن کی اسٹیٹ سنٹرل لائبریری میں موجود ہے اس میں بھی یہ قطعہ بہت سی لفظی تبدیلیوں کے ساتھ ملتا ہے اور شاعر کا تخلص آمیر ہے۔ سب سے بڑی تبدیلی یہ ہے کہ اس میں ردیف 'تھے' کی جگہ 'تھا' ہے۔ اس کا پہلا شعر یہ ہے:

ایک دن اک استخواں پر جا پڑا میرا جو پاؤں
عالم مستی میں اُس دم کب کسی کا دھیان تھا

تقریباً اسی مضمون کا ایک اور قطعہ نظیر کے نام سے ملتا ہے، جو حسب ذیل ہے:

کل دامن صحرا میں ہم گزرے جو وقت صبح دم
اک کاسۂ سر پر الم آیا نظر اپنے وہیں
بولا بہ فریاد و فغاں کیا دیکھتا ہے او میاں!
تھے ہم بھی سر بر آسماں گو اب پڑے ہیں زیر زمیں
گل برگ سے نازک بدن، سر پاؤں سے رشک چمن
زرین و سیمیں پیرہن دلکش مکانوں کے مکیں
دن رات ناز و نعمتیں مہ طلعتوں سے صحبتیں
عیش و نشاط و عشرتیں ساقی قراں مطرب قریں
باغ و چمن پیش نظر، بزم طرب شام و سحر
ہر سو بکثرت جلوہ گر حسن بتان نازنیں

اک آسماں کے دور سے، اک گردش فی الفور سے
اب سوچیے گا غور سے در لحظہ آں در لحظہ ایں
سنتے ہی جی تھرّا گیا، رخسار پر اشک آگیا
دل عبرتوں سے چھا گیا، خاطر ہوئی بس سہمگیں
اس میں سر اپنا ناگہاں، ہر مو ہوا مثلِ زباں
بولا نظیرؔ آگہ ہو ہاں! من نیز روزے ہم چنیں

یہ آٹھ شعر کا قطعہ بھی اثر کے اعتبار سے میرؔ کے دو شعری قطعے کے مقابلے میں کیا وقعت رکھتا ہی!

داغ کا ایک شعر

اور

حضرت نقّاد کی اصلاح

ہماری شاعری میں مناسبت الفاظ کی ایک صورت کی مثال میں داغ کا یہ شعر پیش کیا گیا ہے

جو تمہاری طرح تم سے کوئی جھوٹے وعدے کرتا
تمہیں منصفی سے کہہ دو تمہیں اعتبار ہوتا

اور اس کے متعلق لکھا گیا ہے:

"اس شعر میں عاشق معشوق سے وعدہ خلافی کی شکایت کرتا ہے۔ اس کے لیے ویسے ہی نرم الفاظ مناسب تھے کہ محبوب کے نازک دل پر گراں نہ ہوں اور جو اثر مطلوب ہو وہی پیدا ہو۔ لیکن اگر کوئی فوجی افسر اپنے ماتحت سپاہیوں سے عدول حکم پر باز پرس کرنے میں اسی طرح کے لفظ استعمال کیا کرے تو جو اثر ہوگا وہ ظاہر ہے۔"

حضرت نقاد فرماتے ہیں:

۱۔ "اگر نرم الفاظ یہی ہیں تو سخت الفاظ کیسے ہوتے ہیں۔" (جوہر)

۲۔ "دو مصرعوں میں اتنی نرمیاں موجود ہیں۔ تم جھوٹے ہو۔ تم نا منصف ہو
تم اعتبار کے قابل نہیں۔" (جوہر ص)

ان کا پہلا قول ایک دعویٰ ہے اور دوسرا اُس دعوے کی دلیل ہے۔ مگر اس دلیل کو شعر خود باطل کرتا ہے کیوں کہ جن تین جملوں سے کلام کی سختی پر استدلال کیا گیا ہے ان میں سے ایک بھی شعر میں موجود نہیں۔ شاعر نے اپنا مفہوم جن الفاظ میں ادا کیا ہے وہی الفاظ یہاں زیر بحث ہیں۔

شعر کا مفہوم اپنے الفاظ میں بیان کر کے شاعر کے الفاظ سے بحث کرنا صریح مغالطہ ہے۔ اگر مفہوم میں کوئی فرق نہ ہو تو بھی الفاظ کی تبدیلی سے سخت کلام نرم اور نرم کلام سخت ہو سکتا ہے۔ 'تشریف رکھیے' اور 'نوش فرمائیے' کا مفہوم وہی ہے جو 'بیٹھ جا' اور 'نگل لے' کا ہے۔ لیکن ان دوسرے جملوں کی سختی پر نظر کر کے پہلے جملوں کو سخت نہیں کہا جا سکتا۔ شاعر کے الفاظ ہی کا بدلنا جائز نہ تھا اس پر طرہ یہ کہ شاعر کا مفہوم بھی بدل دیا گیا۔

شاعر کہتا ہے "جو تمھاری طرح تم سے کوئی جھوٹے وعدے کرتا" اگر کوئی اس قول کی جگہ یہ جملہ استعمال کرے کہ 'تمھارے وعدے جھوٹے ہوتے ہیں' تو مفہوم وہی رہے گا مگر کلام نسبتہً سخت ہو جائے گا۔ اس لیے کہ اصل قول سے جو نتیجہ نکالا جا سکتا ہے وہ اس جملے میں صاف صاف ظاہر کر دیا گیا ہے۔ حضرتِ نقاد نے اصل فقرے کی جگہ یہ جملہ استعمال کیا ہے کہ 'تم جھوٹے ہو'۔ ظاہر ہے کہ یہ جملہ 'تمھارے وعدے جھوٹے ہوتے ہیں' سے بھی کہیں زیادہ سخت ہے۔ اُس جملے میں کذب کی نسبت معشوق سے بالواسطہ تھی اس میں بلا واسطہ ہے۔ وہاں صرف وعدے جھوٹے تھے' یہاں ہر بات جھوٹی ہے اور یہ قائل کا مقصود نہیں ہے

شعر میں ایک جملہ ہے "تمھیں منصفی سے کہہ دو" حضرت نقاد اس جملے کو 'تم نا منصف ہو' کے ہم معنی قرار دیتے ہیں۔ مگر اس جملے کے معنی صاف ہیں کہ فیصلہ تمھیں

پر چھوڑا جاتا ہو' انصاف تمھارے ہی ہاتھ ہو۔ یعنی مخاطب سے انصاف کی توقع کی گئی ہو۔ وہ منصف قرار دیا گیا ہو نہ کہ "نامنصف"۔

شاعر کہتا ہو" جو تم سے کوئی جھوٹے وعدے کرتا تو تمھیں اعتبار ہوتا؟

حضرت نقاد اس مفہوم کو یوں ادا کرتے ہیں کہ "تم اعتبار کے قابل نہیں"۔ عاشق معشوق کے وعدوں کو ناقابل اعتبار کہنا چاہتا ہو مگر صریحاً نہیں کہتا' بلکہ اُسی سے پوچھتا ہو کہ کیا تم کو ایسے وعدوں کا اعتبار ہوتا۔ کہاں یہ نرم طرز ادا' کہاں 'تم اعتبار کے قابل نہیں' کا ڈھیلا! کہاں کنایتہً کسی کے صرف وعدوں کو ناقابل اعتبار کہنا' کہاں صراحتہً خود اُس کو ہر اعتبار سے بے اعتبار ٹھہرانا!!

شاعر نے جس مطلب کو نرم لہجے میں ادا کیا تھا حضرت نقاد نے اس کو سخت الفاظ میں پیش کیا ہو اور اس طرح لوگوں کو مغالطے میں ڈال کر شعر کو سوقیانہ اور مثال کو بے محل ثابت کرنے کی کوشش کی ہو۔

اُن کو اس شعر میں 'تمھاری طرح' اور 'تم سے' پر بھی اعتراض ہو۔ فرماتے ہیں۔

۱۔ "مصرع اول 'جو تمھاری طرح' سے شروع ہوتا ہو۔ یعنی اشارے کنائے سے کام نہیں لیا جاتا۔ اداے مطلب کے لیے کسی اور واقعے یا فرضی قصے کی ضرورت نہیں سمجھی جاتی بلکہ معشوق خود ہی مثال میں پیش کیا جاتا ہو۔" (جوہر ص)

۲۔ 'تم سے' دیکھیے ضمیر کس قدر نزاکت اور نرمی کا پہلو لیے ہوے ہو۔" (جوہر)

یہ اعتراض فطرت ناشناسی پر مبنی ہو۔ اس شعر کا انداز صاف بتاتا ہو کہ عاشق اور معشوق کے درمیان سے بیگانگی اور تکلف کے پردے اُٹھ چکے ہیں اور عاشق کو معشوق کی وعدہ خلافیوں کی شکایت کرنے کا حق حاصل ہو چکا ہو۔ ایسے محل پر بلا تصنع

گفتگو کرنا فرضی قصّے گڑھنے سے کہیں زیادہ موثر ہوتا ہی اور 'تم' کے لفظ سے 'آپ' اور 'جناب' سے کہیں زیادہ محبت کا اظہار ہوتا ہی۔

مختصر یہ کہ ان تمام اعتراضات کے بعد بھی ذوقِ سلیم کو ماننا پڑتا ہی کہ یہ شعر سخت بات نرم لہجے میں کہنے کی ایک اچھی مثال ہی۔

اب ذرا اس شعر پر بھی ایک نظر ڈالنا چاہیے۔ جو حضرت نقّاد نے اس شعر کے جواب میں کہا ہی اور جس کے ایک ایک لفظ کی مدح سرائی میں خود ستائی کا خوب خوب مظاہرہ کیا ہی۔ فرماتے ہیں:

مری جاں یونہیں جو تم سے کوئی ایسے وعدے کرتا
تمھیں اپنے دل میں سوچو تمھیں کیا خیال ہوتا

شعر 'مری جاں' سے شروع ہوتا ہی اور اس خطاب میں بڑی بڑی خوبیاں بیان کی گئی ہیں۔ لیکن رمز شناسانِ ادب کو اسی طرز تخاطب سے یہ معلوم ہونے لگتا ہی کہ خطاب کرنے والے کو خود کوئی شکایت نہیں ہی بلکہ مخاطب کے وعدوں سے کسی اور کو تکلیف پہنچی ہی اور یہ حضرت ناصحانہ انداز سے اس کو سمجھا رہے ہیں کہ مری جان ذرا سوچو تو کہ اگر کوئی تم سے ایسے ہی وعدے کرتا تو تمھارے دل پر کیا گزرتی۔ فطرت کا تقاضا یہ تھا کہ یہاں ایسا طرز بیان اختیار کیا جاتا کہ معشوق کی پیہم وعدہ خلافیوں سے عاشق کو جو تکلیف پہنچی ہی مترشح ہوتی۔ مگر حضرت نقّاد اس میں قاصر رہے۔

'یونہیں' کے لفظ کے متعلق ارشاد ہوتا ہی کہ یہ 'تمھاری طرح' کا قائم مقام ہی اور اتنے زائد معنی بھی رکھتا ہی کہ

" اس وقت بھی معشوق نے کوئی ایسی بات کہی ہی جس پر یونہی کہا گیا ہی۔"
(جوہر ص)

اس لفظ کے جو معنی اور جو فائدے مصنفِ شعر نے بتائے ہیں وہ سب "ایسے" کے لفظ سے بھی حاصل ہوتے ہیں۔ اگر 'یونہیں' کو نکال کر مصرع یوں بنالیں

"مری جان تم سے کوئی اگر ایسے وعدے کرتا"

تو بھی مطلب میں کوئی کمی نہ ہوگی۔ پس ظاہر ہو کہ 'ایسے' کی موجودگی میں 'یونہیں' حشو محض ہو۔ ہاں اگر مصنفِ شعر کی توضیح سے قطع نظر کریں تو 'یونہیں' 'اسی طرح' کے معنی دے گا' اور طرز و انداز کی طرف اشارہ کرے گا۔ اس معنی میں یہ لفظ حشو نہ ٹھہرے گا۔

"کوئی ایسے وعدے کرتا" اس فقرے کی تعریف و تحسین میں مبالغے کی انتہا کردی ہو۔ فرماتے ہیں:

"ایسے وعدے" سے زیادہ بلیغ، مہذب اور آمادۂ رحم کرنے والے لفظ غالباً اس محل کے لیے خلق ہی نہیں ہوئے۔" (جوہر ص۹۰)

اس جملے میں 'اس محل' سے مراد ہو نازک مزاج معشوق سے جھوٹے وعدوں کی شکایت کرنے کا موقع۔ یہ بات غور کے قابل ہو کہ "ایسے وعدے" کے معنی صرف جھوٹے وعدے کیونکر ہو سکتے ہیں۔ اس فقرے سے 'جھوٹے وعدے' 'سچے وعدے' مایوس کن وعدے' 'اُمید افزا وعدے' 'مبہم وعدے' 'مہمل وعدے' اور نہ معلوم کیسے کیسے وعدے مراد لیے جا سکتے ہیں۔ شعر میں کوئی لفظ ایسا نہیں ہو کہ 'ایسے وعدے' سے 'جھوٹے وعدے' ہی مراد لیے جا سکیں۔ اس مبہم فقرے کی خرابیاں آگے چل کر اور بھی واضح ہونگی۔

"تمھیں اپنے دل میں سوچو" مصنفِ شعر کے خیال میں اس ٹکڑے سے یہ

معنی نکلتے ہیں:۔

"تمھارے ایسے وعدے خدانخواستہ میرا دل دکھانے یا مجھے محروم رکھنے کے لیے نہیں ہیں۔ نہ اس وجہ سے ہیں کہ تم خوے انصاف نہیں رکھتے بلکہ تمھارا یہ برتاؤ بے خیالی اور متوجہ نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔ (جوہر ص۹)

ممکن ہے کہ مصنفِ شعر نے اپنے دل میں یہی سوچا ہو مگر الفاظ شعر یہ مفہوم ادا کرنے سے قاصر ہیں۔ حقیقت تو یہ ہے کہ اس فقرے سے مراد قائل کے بالکل خلاف یہ مطلب نکل رہا ہے کہ ایک مرتبہ وعدہ خلافی ہو، دو مرتبہ ہو، تین مرتبہ ہو، تو اسے بے خیالی اور بے توجہی پر محمول کریں۔ لیکن ان متواتر وعدہ خلافیوں سے حُسنِ ظن کی گنجائش ہی نہیں رہی۔ اس جملے میں ایک نقص اور بھی ہے۔ جس عاشق کا پیمانۂ صبر لبریز ہو چکا ہو اور وہ شکایت کرنے پر آمادہ ہو گیا ہو، اس کو اس سے کیا اطمینان ہو گا کہ معشوق اپنے دل میں سوچے اور سوچ کر چپ ہو رہے۔ اس خاموشی سے اس کی شکایت تو دور نہ ہو گی، البتہ یہ نئی شکایت اور پیدا ہو جائے گی کہ

یاں لب پہ لاکھ لاکھ سخن اضطراب میں
واں ایک خامشی تری سب کے جواب میں

"تمھیں کیا خیال ہوتا" حضرت نقاد اس فقرے کی دل آویزی پر بھی وجد کرتے ہیں۔ اور اس کا مطلب یہ بتاتے ہیں:

"تم کو خود ایسے وعدوں پر اعتبار نہ آتا۔" (جوہر ص۹)

مگر جیسا کہ اوپر لکھا جا چکا ہے "ایسے وعدے" کا مبہم فقرہ ذہنِ سامع

کو احتمالات کی بھول بھلیاں میں پھنساتا ہے۔ اس کے بعد یہ دوسرا فقرہ 'تمھیں کیا خیال ہوتا'، پہلے سے بھی زیادہ مبہم ہے۔

اگر داغ کا شعر تھوڑی دیر کے لیے اپنے ذہن سے نکال ڈالیے تو یہ حقیقت کھل جائے کہ نہ 'ایسے وعدے'، کے معنی ہیں 'جھوٹے وعدے'، نہ 'تمھیں کیا خیال ہوتا'، کا مطلب ہے 'تم کو خود اعتبار نہ آتا'۔ بلکہ ان دونوں فقروں کا ابہام ناگفتہ بہ باتوں کی طرف اشارہ کرکے شعر کو دائرۂ تہذیب سے خارج کیے دیتا ہے۔

'ایسے وعدے'، اور 'کیا خیال ہوتا'، ان دونوں فقروں کو ابہام کے الزام سے بچانے کے لیے حضرت نقاد فرماتے ہیں :۔

۱۔ "(معشوق) خوب جانتا ہے کہ وہ کیسے وعدے کرتا ہے، جھوٹے یا سچّے۔" (جوہر ص)

۲۔ " وہ خوب جانتا ہے کہ اس عبارت کا مفہوم کیا ہے۔" (جوہر ص۹)

یہ بھی ایک مغالطہ ہے۔ عاشق و معشوق تو ایک دوسرے کے اشارے کنائے بھی سمجھ لیتے ہوں گے۔ مگر یہاں تو شعر کا مفہوم اس کو سمجھنا ہے جو نہ عاشق ہے نہ معشوق یعنی جو متکلم اور مخاطب کے علاوہ ایک شخص غیر ہے۔ آخر وہ ان مبہم فقروں کا مفہوم کیونکر معین کرے؟

حضرتِ نقاد اپنے اور داغ کے شعر میں یہ فرق بتاتے ہیں کہ "یہاں یہ باتیں پیار اور محبت کی ہیں اور وہاں شکایت تھی" (جوہر ص) اس قول سے ظاہر ہے کہ اگر ان کا شعر تمام نقائص سے پاک بھی فرض کرلیا جائے تو بھی وہ داغ کے شعر کی جگہ

نہیں لے سکتا۔ یہ تو اس وقت ممکن تھا جب اس شعر میں بھی وہی شکایت ہوتی مگر لہجہ داغ کے شعر سے زیادہ نرم ہوتا۔

آخر میں حضرت نقاد نے دفع دخل کے لیے لکھا ہو کہ مرزا داغ کے شعر کے خلاف جو کچھ کہا گیا ہو وہ حقیقت میں 'ہماری شاعری' کے مصنف کے خلاف کہا گیا ہو۔ اس لیے کہ اُس نے معشوق کو نازک مزاج فرض کر لیا ہو۔ اس سلسلے میں فرماتے ہیں:

"مرزا داغ مرحوم نے جس محل پر کہا ہی بر محل کہا ہو۔ ہاں اگر مرزا ے مرحوم کا دعویٰ ہوتا کہ یہ شعر نازک دل نازک مزاج معشوق سے وعدہ خلافیوں کی شکایت کے محل پر کہا گیا ہو تو بے شک ان کی خدمت میں بھی وہی عرض کیا جاتا جو 'ہماری شاعری' کے مؤلف کی خدمت عالی میں عرض کیا گیا ہو۔"

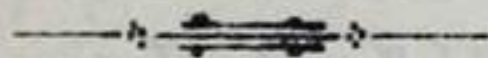
(جوہر ص۱)

غزل میں شعر کا محل وقوع شاعر کے بیان سے نہیں بلکہ انداز بیان سے معلوم ہوتا ہو۔ داغ کے اس شعر کا انداز بیان صاف بتاتا ہو کہ معشوق جس سے وعدہ خلافیوں کی شکایت کی جا رہی ہو بڑا نازک مزاج ہو۔ جھوٹے وعدے کرتا ہو اور اعتبار نہ کرو تو بگڑتا ہو۔ اسی نازک مزاجی کے خیال سے عاشق صاف صاف نہیں کہہ سکتا کہ تمھارے وعدے اعتبار کے قابل نہیں ہیں بلکہ خود معشوق کو حَکَم بنا کر اسی سے پوچھتا ہو کہ اگر میری جگہ تم ہوتے تو کیا ایسے وعدوں پہ اعتبار کرتے۔

عاشق کی زبان سے معشوق کی وعدہ خلافیوں کی شکایت کے لیے شاعر نے کتنا نرم لہجہ اختیار کیا ہو! اسی کیفیت کی ایک بہت اچھی مثال میر کا یہ شعر ہو:

گفتگو ریختے میں ہم سے نہ کر

یہ ہماری زبان ہے پیارے

یہاں اپنے کسی حریف سے کہا تو یہ گیا ہے کہ میں مستند اہل زبان ہوں اور تم اس قابل بھی نہیں کہ زبان کے معاملے میں تم سے گفتگو کی جائے۔ مگر یہ سخت بات اتنی نرمی سے کہی گئی ہے کہ اس سے زیادہ نرم لہجے کا تصور بھی مشکل ہے۔

مرزا یگانہ کا ایک شعر
اور
حضرتِ نقّاد کی سخن فہمی

ہماری شاعری میں بلند خیالی کی مثال میں یاس عظیم آبادی (یگانہ لکھنوی) کا یہ شعر بھی پیش کیا گیا ہے:

بجز ارادہ پرستی خدا کو کیا جانے
وہ بد نصیب جسے بختِ نارسا نہ ملا

حضرت نقاد فرماتے ہیں:—

"افسوس کے ساتھ کہنا پڑتا ہے کہ اس شعر میں کوئی مفہوم ادا ہی نہیں ہوا۔" (جوہر ص۳۰)

آگے چل کر اس شعر میں دو غلطیاں نکالی ہیں۔ فرماتے ہیں:

"پہلی غلطی تو یہ ہے کہ شاعر نے تعمیم کی شان پیدا کر دی جو عقل اور مشاہدہ دونوں کے خلاف ہے۔ ان الفاظ کا مفہوم یہ ہے کہ ہر ایک ایسا آدمی بدنصیب ہے جو بختِ نارسا نہ رکھتا ہو۔ اس قول کا صریح البطلان ہونا ظاہر ہے۔ ایسے

اقبال مند لوگ نایاب نہیں جو اپنے ارادوں میں برابر کامیاب ہوتے ہیں اور ان کی بندگی اوج کمال کے مدارج طے کرتی جاتی ہے۔ اور آخر میں ہمہ تن بندگی اور سراپا نیاز بن کر رہ جاتے ہیں۔" (جوہر ص ۳۸-۳۹)

دُنیا کا تجربہ بتاتا ہو کہ اکثر انسان عُسرت میں خدا کو یاد کرتا ہو اور عشرت میں بھول جاتا ہو اور بیشتر ناکامیاں انسان کو خدا کی طرف مائل اور کامیابیاں اس سے غافل کر دیتی ہیں۔ اور تعمیم کی بنا اکثریت ہی پر ہوتی ہو۔ اس لیے شعر میں جو تعمیم کی شان ہو وہ اعتراض کے قابل نہیں ہو۔ خود حضرت نقاد کا ارشاد ہو کہ ایسے اقبال مند لوگ جن کی بندگی کامیابیوں کے ساتھ ساتھ مدارج کمال طے کرتی چلی جاتی ہو نایاب نہیں ہیں۔ یعنی بہت کم یاب ہیں۔ ان مستثنیات سے تعمیم میں خلل نہیں پڑتا۔ یاد رکھنا چاہیے کہ قولِ عمومی اور چیز ہو اور کلیہ منطقی اور چیز ہو۔ 'ہماری شاعری' کے ضمیمے میں اس شعر کی جو تفصیلی شرح کی گئی ہو اس میں ہندی کا یہ مصرع بھی نقل کیا گیا ہو

"دُکھ میں ہر کو سب بھجیں اور سُکھ میں بھجے نہ کوے"

اس مصرع میں بھی تعمیم کی شان اکثریت ہی کی بنا پر قائم ہو۔

شعر میں دوسری غلطی یہ بیان کی گئی ہو:-----

"پہلے مصرعے میں یعنی 'بجز ارادہ پرستی خدا کو کیا جانے' میں 'ارادہ پرستی' کا ٹکڑا مرادِ قائل سے بیزار ہو۔" (جوہر ص ۴۰)

"جب تک 'ارادہ پرستی' کا ٹکڑا شعر میں موجود ہو معنی کرسی نشین ہو نہیں سکتے" (جوہر ص ۴۱)

اس مفروضہ غلطی کی توضیح میں ایک طولانی بحث کی گئی ہو۔ ذیل میں اُس بحث کے

مختلف اجزا پر نظر کی جاتی ہی :۔

" ارادہ پرستی ۔ ارادے کی پرستش کرنا۔ ظاہر ہی کہ یہ ٹکڑا کتنا اصل مفہوم کے خلاف ہی۔ کہیں ایسے لوگ ارادے کی پرستش کرتے ہیں۔ ارادہ خود ان کی پرستش کرتا ہی۔ یعنی اِدھر ارادہ ہوا اور اُدھر کامیاب ہوے ۔ شاعر نے یہاں عبد کو معبود اور معبود کو عبد بنا دیا۔ اب جو بندہ تھا وہ خدا ہی اور جو خدا تھا وہ بندہ ہی " (جوہر ص۴۰)

شاعر نے نہ عبدیت و معبودیت کا ذکر کیا ہی نہ خدائی و بندگی کا 'ارادہ پرستی' کی ترکیب ایسی ہی ہی جیسی 'زر پرستی' 'وطن پرستی' 'ئے پرستی' 'احباب پرستی' وغیرہ کی۔ یعنی 'ارادہ پرستی' کے معنی ہیں اپنے ارادوں ہی کو سب کچھ سمجھنا اور یہ خیال کرنا کہ جو ہم چاہتے ہیں وہی ہوتا ہی اور جو چاہیں گے وہی ہو گا۔

" ارادے کی پرستش کرتے ہیں وہ لوگ جو بار بار اپنی کوششوں میں ناکام رہتے ہیں مگر اُس کام کو ۔۔ ۔۔ ۔۔ نہیں چھوڑ بیٹھتے ۔۔ ۔۔ اس لیے کہ بات کے دھنی اور دُھن کے پکے ہوتے ہیں " (جوہر ص۴۱)

کون ذی عقل تسلیم کرے گا کہ جو شخص اپنی کوششوں میں پیہم ناکام ہوتا رہتا ہی جس کے ارادے کبھی پورے نہیں ہوتے وہ اپنے ارادوں کی پرستش کرنے لگتا ہی۔ وہ کتنا ہی دُھن کا پکا کیوں نہ ہو آخر تھک کر بیٹھ رہے گا اور یہ ماننے پر مجبور ہو گا کہ میرا ارادہ کوئی چیز نہیں۔

" شاعر کا مفہوم ذہنی صرف یہ تھا کہ بعض ایسے لوگ جو اپنی ہر تمنا اور اپنے ہر ارادے میں کامیاب ہوتے ہیں وہ مغرور و خود پرست ہو جاتے ہیں۔

اور خداداني اور خدا پرستی و خدا شناسی سے دور جا پڑتے ہیں۔ اپنے امور میں خدا سے برکت نہیں چاہتے، شکرانۂ نعمت میں زبان نہیں ہلاتے۔ دعا کے لیے ہاتھ نہیں اٹھاتے۔ بلکہ یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ دنیا ہماری ہے، جو ہم چاہتے ہیں وہی ہوتا ہے۔ بلکہ زمانہ ہم ہیں، جسے چاہیں معراج پر پہنچائیں، جسے چاہیں تحت الثریٰ میں گرائیں۔ اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ خدا کو بھول بیٹھتے ہیں اور یہی انتہا کی بدنصیبی ہے۔" (جوہر ص۴۰)

بے شک یہی مفہوم شاعر کے ذہن میں تھا اور یہی شعر کے الفاظ سے نکلتا ہے۔ حضرت نقاد کی جو عبارت ابھی نقل کی گئی ہے وہ گویا اس شعر کی شرح ہے۔ اب ہم اس شرح کے پانچ حصے کر کے ہر حصے کے سامنے شعر کا وہ ٹکڑا لکھ دیتے ہیں جو اُس حصۂ شرح کی اصل ہے۔

شمار	شرح	اصل
۱	بعض ایسے لوگ جو اپنی ہر تمنا اور اپنے ہر ارادے میں کامیاب ہوتے ہیں۔	جسے بخت نارسا نہ ملا
۲	مغرور و خود پرست ہو جاتے ہیں۔ اور خدادانی اور خدا پرستی و خدا شناسی سے دور جا پڑتے ہیں۔ اپنے امور میں خدا سے برکت نہیں چاہتے، شکرانۂ نعمت میں زبان نہیں ہلاتے۔ دعا کے لیے ہاتھ نہیں اٹھاتے	خدا کو کیا جانے
۳	یہ سمجھنے لگتے ہیں کہ دنیا ہماری ہے جو ہم چاہتے ہیں وہی ہوتا ہے بلکہ زمانہ ہم ہیں، جسے چاہیں معراج پر پہنچائیں، جسے چاہیں تحت الثریٰ میں گرائیں۔	ارادہ پرستی

شمار	شرح	اصل
۴	اس کا لازمی نتیجہ یہ ہوتا ہے کہ خدا کو بھول بیٹھتے ہیں۔	خدا کو کیا جانے
۵	یہی انتہا کی بدنصیبی ہے۔	وہ بدنصیب

اب اس شرح کے ہر حصے پر نظر کیجیے۔ پہلے حصے میں جسے بخت نارسا نہ ملا، کی صحیح ترجمانی کی گئی ہے۔ دوسرے حصے میں 'خدا کو کیا جانے'، کی تفصیلی تشریح کی گئی ہے۔ تیسرے حصے میں 'ارادہ پرستی' کا صحیح مطلب بتایا گیا ہے۔ چوتھے حصے میں اجمالاً بہ تبدیل الفاظ وہی بات کہ کر کہہ دی گئی ہے جو دوسرے حصے میں تفصیل سے کہی جا چکی ہے۔ پانچویں حصے میں 'بدنصیب' کا مفہوم ذرا زور دے کر یوں ادا کر دیا گیا ہے کہ " یہی انتہا کی بدنصیبی ہے۔"

اس تجزیہ و تقابل سے صاف ظاہر ہو گیا کہ حضرت نقاد نے شاعر کا جو مفہوم ذہنی بتایا ہے وہ کلیتہً الفاظ شعر ہی سے ماخوذ ہے۔ حضرت نقاد نے خود کئی جگہ اس کا اعتراف کیا ہے جیسا کہ ذیل کے فقروں سے ظاہر ہے:

"شاعر کا مفہوم ذہنی تو یہ ہے" (جوہر ص ۲۰)

"شاعر کا مفہوم ذہنی صرف یہ تھا" (جوہر ص ۲۰)

"جس کے سوا کوئی مفہوم صحیح اس محل پر ہو ہی نہیں سکتا" (جوہر ص ۲۱)

جب شاعر کا مفہوم ذہنی شعر کے لفظوں سے سمجھ میں آ گیا تو یہ قول کیا معنی رکھتا ہے کہ "اس شعر میں کوئی مفہوم ادا ہی نہیں ہوا"

حضرت نقاد نے شاعر کو ایک معلمانہ مشورہ دے کر شعر کی صورت ہی بدل دی

ہے فرماتے ہیں :

" اگر وہی مفہوم ادا کرنا تھا جو ہم نے شاعر کے مفہوم ذہنی کے تحت میں

بیان کیا ہے تو 'ارادہ پرستی' اور 'بدنصیب' کے ٹکڑوں کو اٹھا کر بھی نہ

دیکھنا تھا اور یوں کہنا چاہیے تھا :

خودی کے بُت کا ہے بندہ خدا کو کیا جانے

وہ خود پرست جسے بخت نارسا نہ ملا " (جوہر ص۱۲)

اب دیکھنا یہ ہے کہ 'ارادہ پرستی' اور 'بدنصیب' کے الفاظ کیوں مردود قرار دیے گئے

ہیں۔ حضرت نقاد نے شاعر کا مفہوم ذہنی بیان کرنے کے سلسلے میں 'ارادہ پرستی' کی

مفصل اور صحیح شرح کر دی ہے جو اوپر نقل کی جا چکی ہے۔ اس شرح کے مندرجۂ ذیل جملے

خاص توجہ کے قابل ہیں :

" جو ہم چاہتے ہیں وہی ہوتا ہے "

" جسے چاہیں معراج پر پہنچائیں، جسے چاہیں تحت الثریٰ میں گرائیں "

شعر کی بدلی ہوئی صورت میں وہ کون سا لفظ یا فقرہ ہے جو اس مفہوم کو ظاہر کر سکے؟

'خود پرست' کا لفظ 'ارادہ پرستی' کی جگہ لے نہیں سکتا۔ اس لیے کہ وہ مغرور کے معنی

میں استعمال کیا گیا ہے اور اس کا بدل حاشیے پر 'پر غرور' لکھ دیا گیا ہے۔ اس کے علاوہ

صفحہ ۳۸ پر بھی 'خود پرست' کے معنی بریکٹ میں 'مغرور' لکھ دیے گئے ہیں۔ مختصر یہ

کہ 'ارادہ پرستی' کا لفظ نکال دینے سے شاعر کے مفہوم ذہنی کا ایک نہایت اہم جزو ادا

ہونے سے رہ گیا۔

اب لفظ 'بدنصیب' پر نظر کیجیے اور اس سلسلے میں حضرت نقاد کا یہ ارشاد

ملحوظ رکھیے:

"شاعر نے ادائے مطلب کی بنیاد لفظ 'بدنصیب' پر رکھی تھی وہ شعر میں کسی طرح نہ رہ سکی اور اُسے 'پرغرور' یا 'خودپرست' کے لیے جگہ خالی کرنا پڑی۔" (جوہر ص۴۱)

حضرتِ نقاد نے شاعر کا مفہوم ذہنی دو مرتبہ بیان کیا ہے۔ ایک دفعہ اجمالی طور پر اور دوسری مرتبہ تفصیل کے ساتھ۔ تفصیلی بیان اوپر نقل کیا جاچکا ہے۔ وہ اس جملے سے شروع ہوتا ہے۔ "بعض ایسے لوگ جو اپنی ہر طرح تمنا اور اپنے ہر ارادے میں کامیاب ہوتے ہیں، وہ مغرور و خودپرست ہوجاتے ہیں۔" اور اس جملے پر ختم ہوتا ہے "یہی انتہا کی بدنصیبی ہے۔" (جوہر ص۴۲) اجمالی بیان یہ ہے:

"شاعر کا مفہوم ذہنی تو یہ ہے کہ جس خودپرست (مغرور) کو بختِ نارسا نہ ملا وہ بدنصیب ہے۔ خودی کا بندہ ہے۔ خداشناس نہیں۔" (جوہر ص۳۵)

اجمالی اور تفصیلی دونوں بیانوں میں حضرتِ نقاد لفظ 'خودپرست' لائے ہیں، مگر اس کی موجودگی میں بھی 'بدنصیب' یا 'بدنصیبی' کے استعمال سے مفر نہ ہوا۔ پھر اس قول کے کیا معنی کہ لفظ 'بدنصیب' کو 'خودپرست' کے لیے جگہ خالی کرنا پڑی۔ شعر کی صورت بدلتے وقت 'بدنصیب' کی جگہ 'خودپرست' کو دے دی گئی، مگر کیا اس سے 'بدنصیب' کا مفہوم ادا ہوگیا؟ حضرتِ نقاد خود قائل ہیں کہ "شاعر نے ادائے مطلب کی بنیاد لفظ 'بدنصیب' پر رکھی تھی۔" اس کے باوجود شعر پر اصلاح دیتے وقت انھوں نے اس لفظ کو نکال دیا۔ گویا بے بنیاد کی عمارت کھڑی کردی۔

حضرتِ نقاد فرماتے ہیں:

"اس میں شک نہیں کہ مصرع ثانی (وہ بدنصیب جسے بختِ نارسا نہ ملا)
میں صاحب بختِ رسا کو بدنصیب کہنا ایک جدت ہوتا اور اس کی داد نہ
دینا مشربِ سخن سنجی میں کفر قرار پاتا، مگر جب ہی کہ شعر بے نیازِ معنی نہ ہوتا۔"

(جوہر ص ۳۸)

ہر سخن فہم سمجھتا ہو کہ شعر معنی سے بے نیاز نہیں ہی۔ خود حضرت نقاد بھی اس کے معنی سمجھ گئے ہیں اور اوپر یہ بھی ثابت کیا جا چکا ہو کہ وہ معنی شعر کے الفاظ ہی سے سمجھ میں آئے ہیں۔ کیا اب بھی اس جدت کی داد نہ دی جائے گی اور ادبی کفر کے ارتکاب کی جسارت کی جا سکے گی؟

اب ذرا حضرت نقاد کے شعر کی حقیقت ملاحظہ ہو فرماتے ہیں

خودی کے بت کا ہی بندہ خدا کو کیا جانے
وہ خود پرست جسے بختِ نارسا نہ ملا

ہر خود پرست خودی کے بُت کا بندہ ہوتا ہو خواہ اُسے بختِ نارسا ملے خواہ نہ ملے۔ لہذا دوسرے مصرعے میں 'جسے بختِ نارسا نہ ملا' کا ٹکڑا حشو قبیح ہی 'خود پرست' اور 'خودی کے بت کا بندہ' ایک معنی کے دو فقرے ہیں۔ لہذا پہلے مصرعے میں 'خودی کے بُت کا ہی بندہ' حشو محض ہی۔ ان زوائد کو حذف کرنے کے بعد شعر میں صرف اتنا رہ جاتا ہی کہ خود پرست خدا کو کیا جانے۔ حضرت نقاد نے شاعر کا جو مفہوم ذہنی بتایا تھا اور جس کو ادا کرنے کے لیے یہ شعر تصنیف فرمایا تھا، ذرا اس مفہوم پر نظر کیجیے اور دیکھیے کہ کیا وہ مفہوم اس شعر سے ادا ہو گیا۔

حضرت نقاد کے شعر سے شاعر کا مفہوم ذہنی تو ادا ہوا ہی نہیں، جو مفہوم ادا

ہوا ہو وہ ایک پیش پا اُفتادہ بات ہو جو غیر شاعرانہ اسلوب اور بے اثر انداز میں کہہ دی گئی ہو۔ اُن کے شعر میں وہ رفعت خیال، ندرت کلام، تدبر بیان، اثر انگیزی اور اخلاق آموزی کہاں جو یگانہ کے شعر کا طرۂ امتیاز ہو۔

راقم حروف نے 'ہماری شاعری' کے ضمیمے میں زیر بحث شعر کی مفصل شرح کر دی ہو۔ شاعر کے جن مسلمات پر شعر کی بنیاد قائم ہو ان کو بیان کر دیا ہو، اسلوب بیان سے اس کی قلبی کیفیت کا جو پتا چلتا ہو اس کو پیش نظر کر دیا ہو، جس حقیقت کو وہ ذہن میں بٹھانا چاہتا ہو اُسے واضح کر دیا ہو، جو اثر وہ دل پر ڈالنا چاہتا ہو اُس کو اُبھار دیا ہو، جذبات عالیہ کو متحرک کر کے جو اخلاقی تعلیم وہ دینا چاہتا ہو اُسے نمایاں کر دیا ہو۔ اِس تفصیلی تشریح و توضیح کے بعد اس شعر کو بے معنی کہنے پر کسی کا یہ مصرع یاد آتا ہو " میں نہ سمجھوں تو بھلا کیا کوئی سمجھائے مجھے "۔ یہ شرح جوہر آئینہ صفحہ ۳۵-۳۸ میں نقل کر دی گئی ہو، مگر حذف، اضافہ، تکرار وغیرہ نے اس کو بعض جگہ بالکل مسخ کر دیا ہو۔

شعر میں خیال کی اصلیت

ہماری شاعری میں لکھا گیا ہی:

"شعر میں خیال کی اصلیت یہ ہی کہ جس چیز سے وہ خیال متعلق ہو اُس کا وجود حقیقت میں ہو، یا عقل یا اعتقاد کی رو سے ممکن ہو یا مان لیا گیا ہو۔"

حضرت نقاد کو اس قول پر کئی اعتراض ہیں۔ ذیل میں اُن کے ارشادات علیحدہ علیحدہ نقل کر کے ان پر نظر کی جائے گی۔

ارشاد نقاد — "'وجود مان لیا گیا ہو' ایک معنی بند فقرہ ہی جو کوئی صاف مفہوم ظاہر نہیں کرتا۔ آخر کس نے مان لیا ہو؟ ساری دنیا نے، گروہ عوام نے، گروہ عام نے، کسی گروہ خاص نے، کسی فرد خاص نے"؟ (منظر ۵)

یہاں 'گروہ عام' اور 'گروہ عوام' میں فرق کیا گیا ہی۔ ایسی صورت میں 'گروہ عام' کا مفہوم وہی ہوگا جو 'ساری دُنیا' کا ہی۔ اس لیے ساری دُنیا کی موجودگی میں 'گروہ عام' کا فقرہ بے ضرورت اور قابل حذف ہی۔ 'گروہ عوام' اگر کوئی ایسی

خصوصیت رکھتا ہو جو اُس کو 'ساری دُنیا' سے ممتاز کرتی ہو تو 'گروہِ عوام' بھی ایک گروہ خاص قرار پائے گا۔ اس لیئے گروہ خاص کی موجودگی میں 'گروہِ عوام' کا فقرہ بے ضرورت اور قابل حذف ہو۔ اس تجزیے کے بعد 'مان لیا گیا ہو' کا مطلب حضرت نقاد کے الفاظ میں یہ نکلا کہ ساری دُنیا نے مان لیا ہو یا کسی گروہ خاص نے مان لیا ہو یا کسی فردِ خاص نے مان لیا ہو۔ اور یہی مصنّف کا مقصود ہو۔

ارشادِ نقّاد ــــ "زیادہ سے زیادہ یہ کہہ سکتے ہیں کہ یہ (یعنی 'مان لیا گیا ہو' کا فقرہ) وجود اعتقادی یا وجود فرضی کا مرادف ہو۔ اگر اسے وجودِ اعتقادی کا ہم معنی قرار دیں تو پھر وجود اعتقادی کے ہوتے ہوئے اسے ایک مستقل قسم قرار دینا روا نہیں۔" (منظر ص ۹-۸)

کسی چیز کا وجود مان لیا جانا اور کسی چیز کا اعتقاد کی رو سے ممکن ہونا دو مختلف چیزیں ہیں۔ مثلاً سنگ ریزوں کا پیغمبر عرب سے گفتگو کرنا، اور حضرتِ عیسیٰ کی دعا سے مُردوں کا جی اُٹھنا اعتقاد کی رو سے ممکن ہو۔ لیکن عمرو کی زنبیل میں ایک دُنیا کا سما جانا اور پارس پتھر کے چھو جانے سے مٹی کا سونا ہو جانا ایسی باتیں ہیں جن کو اعتقاد سے کوئی تعلق نہیں ہو، مگر مان لی گئی ہیں۔ جب یہ ثابت ہو کہ مان لینا اعتقاد ہونے سے مختلف چیز ہو تو اس کو شاعرانہ اصلیت کی ایک مستقل قسم قرار دینا کیوں روا نہیں ہو؟

ارشادِ نقاد ــــ "اگر وجود فرضی کا مترادف سمجھیں تو وجود فرضی اور وہ وجود جو کسی کے عندیے میں ہو ہم معنی نہیں ہو سکتے۔ اس لیے اب مؤلف علام کی بتائی ہوئی چار قسموں میں سے تین ہی قسمیں رہ گئیں یعنی وجود حقیقی

و وجودِ عقلی و وجودِ اعتقادی " (منظر ص ۹)

یہ عبارت ایک چیستاں ہی جس کا حل کرنا آسان نہیں۔ ہماری شاعری'
میں اس وجود کا ذکر کہاں کیا گیا ہی جو کسی کے عندیے میں ہو' پھر وہ زیرِ بحث کیونکر
آگیا؟ اور اگر وہ وجود کی ایک نئی قسم ہی تو اس کے اضافے سے مصنّف کی بتائی
ہوئی چار قسموں میں سے صرف تین قسمیں کیونکر رہ گئیں؟

ارشادِ نقاد ــــ " جب یہ دیکھا جاتا ہی کہ وجودِ حقیقی حیات و عقلیات
و وجدانیات کا جامع ہی تو حیرت ہوتی ہی کہ جناب مؤلف نے اُسے ایک
جُداگانہ قسم کیوں قرار دیا۔ اب جناب موصوف کی بتائی ہوئی صرف دو
قسمیں رہ گئیں وجودِ حقیقی اور اعتقادی " (منظر ص ۹)

اس خوابِ پریشاں کی تعبیر اور بھی مشکل ہی۔ اگر وجودِ حقیقی کئی چیزوں کا جامع ہی
تو وہ اقسامِ وجود سے خارج کیونکر ہوگیا اور اس کی اس جامعیت سے مصنّف کی
بتائی ہوئی قسموں میں ایک کی اور کمی کیونکر ہوگئی؟ اور اقسامِ وجود سے خارج ہونے
کے بعد مصنّف کی بتائی قسموں میں سے دو جو بقول نقاد باقی رہ گئی ہیں اُن میں
وجودِ حقیقی کیونکر شامل ہوگیا؟

ارشادِ نقاد ــــ " یہ سارا جوگ اس لیے پڑتا ہی کہ خواجہ حالی کی بتائی
ہوئی قسموں میں سے بعض نظر انداز فرما دی گئی ہیں۔ جناب مولانا حالی مغفور
کے مقدمۂ شعر و شاعری ۔۔ ۔۔ ۔۔ میں اصلیّت خیال کی یہ پانچ صورتیں
نظر آتی ہیں ۔۔ ۔۔ 'جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہو وہ نفس الامر میں
یا لوگوں کے عقیدے میں یا محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو یا

ایسا معلوم ہوتا ہو کہ اس کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو یا شاعر نے اصلیت پر کسی قدر اضافہ کر دیا ہو۔" (منظر ص ۹)

یہ سچ ہو کہ اصلیت خیال کی پانچ صورتیں جو حضرت نقاد نے حاؔلی کے حوالے سے بیان کی ہیں ان میں سے بعض نظر انداز کر دی گئی ہیں۔ ہم ذیل میں وہ پانچوں صورتیں نمبر وار درج کر کے ان کو منطقی معیار سے جانچیں گے:---

جس بات پر شعر کی بنیاد رکھی گئی ہو وہ

۱۔ نفس الامر میں موجود ہو

۲۔ لوگوں کے عقیدے میں موجود ہو۔

۳۔ محض شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو۔

۴۔ ایسا معلوم ہوتا ہو کہ شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو۔

۵۔ شاعر نے اصلیت پر کچھ اضافہ کر دیا ہو۔

پہلے پانچویں صورت پر نظر کیجیے۔ یہ بات کسی دلیل کی محتاج نہیں ہو کہ جہاں 'اصلیت' زیر بحث ہو اور نفس اصلیت کی مختلف صورتیں پیش کی جا رہی ہیں وہاں اصلیت پر اضافہ کرنے کا ذکر بے محل ہو۔ اصلیت پر اضافہ کرنے کو خود اصلیت کی ایک صورت کیونکر قرار دے سکتے ہیں؟ 'ہماری شاعری' میں اصلیت خیال کی بحث کے ضمن میں نہیں، بلکہ ایک دوسرے مناسب محل پر یہ لکھا گیا ہو کہ شاعر اصلیت سے تجاوز کر سکتا ہو اور یہ بھی بتایا گیا ہو کہ کن حالتوں میں، کس مقصد سے، اور کس حد تک اصلیت سے تجاوز کرنا جائز ہو۔ بہر حال اصلیت خیال کی جو پانچ صورتیں خواجہ حاؔلی نے بتائی ہیں اُن میں پانچویں صورت نظر انداز کر دینے کے قابل ہو۔

اب تیسری اور چوتھی صورتوں پر ایک ساتھ نظر کیجیے۔ اگر کوئی بات شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہو تو وہ تیسری صورت میں آ جائے گی۔ چوتھی صورت یہ ہو کہ ایک بات شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود نہ ہو مگر ایسا معلوم ہوتا ہو کہ فی الواقع موجود ہی۔ یعنی ہم کو معلوم ہو کہ فلاں بات شاعر کے عندیے میں موجود نہیں ہی اور اس علم کے باوجود ہیں کو یہ بھی معلوم ہوتا ہو کہ وہ بات شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہی۔ یعنی ایک ہی بات ایک ہی وقت میں شاعر کے عندیے میں غیر موجود بھی معلوم ہو اور موجود بھی۔ مگر یہ اجتماع ضدین محال ہی۔ اس لیے چوتھی صورت بھی نظر انداز کر دینے کے قابل ہی۔

اب تیسری صورت کو لیجیے یعنی کسی بات کا شاعر کے عندیے میں فی الواقع موجود ہونا۔ یہ صورت حضرت نقاد کے نزدیک نہایت ضروری ہی۔ لیکن اس کی ضرورت اس وقت تسلیم کی جا سکتی ہی جب وہ اصلیت خیال کی اُن چاروں صورتوں سے الگ ٹھہرے جن کا ذکر 'ہماری شاعری' میں کیا گیا ہی۔ ذرا غور کیجیے کہ اگر شاعر کے عندیے میں کوئی ایسی بات ہو جو ان چاروں صورتوں سے الگ ہو یعنی نہ اس کا وجود حقیقت میں ہو نہ عقلاً ممکن ہو نہ اعتقاد کی رو سے ممکن ہو نہ مان لیا گیا ہو تو اس کو اصلیت پر مبنی کیونکر قرار دیا جا سکتا ہی۔ اس طرح یہ بات واضح ہو جاتی ہی کہ 'ہماری شاعری' میں خیال کی اصلیت کی جو چار صورتیں بتائی گئی ہیں ان میں اس پانچویں صورت کا اضافہ نہ صرف غیر ضروری بلکہ غیر منطقی بھی ہوگا

'ہماری شاعری' میں شاعرانہ اصلیت سے جو مفصل اور طویل بحث کی گئی ہی اور جس کی طرف کوئی اشارہ بھی خواجہ حالی کے بیان میں نہیں ملتا۔ حضرتِ نقاد نے اس میں یہ

سے صرف ایک ہی جملہ نے لیا ہے جس میں اور خواجہ حالی کے بیان اصلیت میں تھوڑا سا اشتراک اور بہت سا اختلاف ہے اور اسی اختلاف اور اشتراک کی بنا پر ہماری شاعری کے مصنف کو خواجہ حالی کا نافہم خوشہ چیں ثابت کرنے کی ناکام کوشش کی ہے۔

ہماری شاعری میں اصلیتِ خیال کی مثال میں جو شعر پیش کیے گئے ہیں اُن کے متعلق حضرت نقاد نے یہ بات اپنے دل سے گڑھ لی کہ فلاں شعر اصلیت کی فلاں صورت کی مثال ہے اور پھر ان مثالوں کو بے محل قرار دینے کے لیے کئی صفحے سیاہ کر ڈالے یعنی تصور ڈھونڈھ کے پیدا کیے جفا کے لیے۔ پھر ستم بالائے ستم یہ کیا کہ شعر میں خیال کی اصلیت اور اس کی مختلف صورتوں کا جو ذکر کیا گیا ہے اس کو وجود اور اقسام وجود کی بحث سمجھ کر جو منہ میں آیا کہتے چلے گئے۔ مگر ان کے اس بیان سے تعرض کرنے کی کوئی ضرورت نہیں۔ اس لیے کہ ہماری شاعری میں نہ وجود سے بحث کی گئی ہے نہ اقسام وجود سے۔

حُسنِ بیان کا اعجاز

'ہماری شاعری' میں اصلیت کی بحث کے خاتمے پر لکھا گیا ہے:

" ایسے شعر بھی ہیں جن میں اصلیت نہیں اور اثر ہے۔ مگر ذرا غور سے دیکھیے تو معلوم ہو جائے گا کہ وہ اثر طرز ادا کی مناسبت یا شعر کی لفظی خوبیوں میں سے کسی خوبی کا نتیجہ ہے۔ ورنہ جو خیال شعر میں ادا کیا گیا ہے اس میں اثر نام کو نہیں۔"

اور اس قول کی تائید میں تین شعر پیش کیے گئے ہیں۔ حضرت نقاد نے اُن میں سے دو شعروں سے بحث کر کے یہ ثابت کرنے کی کوشش کی ہے کہ ان میں اصلیت بھی ہے:

پہلا شعر

یادِ گیسو میں جو آتا ہے کبھی ہوش مجھے
سارا عالم نظر آتا ہے سیہ پوش مجھے — خواجہ وزیر

حضرت نقاد نے اس شعر کی شرح یوں کی ہے:

" میں ہر وقت یادِ گیسو میں محو رہا کرتا ہوں، اور ایک حالت بے ہوشی مجھ پر طاری رہتی ہے۔ جب کبھی اتفاقیہ ہوش میں آتا ہوں تو سارا عالم مجھ کو تاریک نظر آتا ہے د نہ کہ ماتمی لباس پہنے نظر آتا ہے) یعنی دُنیا مجھے اندھیر معلوم

ہوتی ہے اور اس کی کوئی چیز میرے لیے دل کشی نہیں رکھتی۔" (منظر ص۳۲)

اس شرح میں دوسرے مصرعے کے معنی پہلے یہ بتائے گئے کہ "سارا عالم مجھ کو تاریک نظر آتا ہے" پھر یہ کہ "دُنیا مجھے اندھیر معلوم ہوتی ہے"۔ پھر یہ کہ "دُنیا کی کوئی چیز میرے لیے دل کشی نہیں رکھتی"۔ پہلے 'سیاہ پوش' کی جگہ 'تاریک' کہا، پھر 'تاریک' کو 'اندھیر' سے بدل دیا اور 'عالم' کی جگہ 'دُنیا' کہہ دیا اور اس طرح روز مرّے کو بتدریج محاورے میں تبدیل کر دیا، اور خیال کو آہستہ آہستہ اصل نقطے سے ہٹا کر کہیں کا کہیں پہنچا دیا۔ کہاں عالم کا سیاہ پوش نظر آنا کہاں دُنیا اندھیر معلوم ہونا، کہاں کسی چیز میں دل کشی نہ ہونا۔ ہر زبان داں جانتا ہے کہ ان تینوں فقروں کا مطلب ایک نہیں ہے۔

شعر کی یہ مغالطہ آمیز شرح کرنے کے بعد سوال کیا گیا ہے کہ "اس میں مبالغہ یا مفروضات کہاں ہیں؟ اس میں اصلیت کہاں نہیں؟" جواب یہ ہے کہ اس شعر میں مبالغہ اور مفروضات کے سوا ہے کیا۔ اصلیت یا حقیقت تو یہ ہے کہ نہ گیسو کی یاد میں کوئی بے ہوش رہ سکتا ہے، نہ ہوش آنے پر اس کو سارا عالم سیاہ پوش نظر آ سکتا ہے۔ اس بے اصل بات کو اصلیت پر مبنی قرار دینے کے لیے یہ توجیہ پیش کی گئی ہے:

"جب انسان دیر تک زیادہ اندھیرے میں رہنے کے بعد کسی طرف نظر کرتا ہے تو پہلے دیر تک صرف سیاہی نظر آتی ہے، پھر سیاہ دھبے نظر آتے ہیں اور دیر کے بعد نظر صحیح کام کرتی ہے۔" (منظر ص۳۲)

یہ بات حقیقت سے بہت دور ہے کہ زیادہ دیر تک اندھیرے میں رہنے کے بعد کسی طرف نظر کرنے سے دیر تک صرف سیاہی نظر آتی ہے۔ عام انسانوں کا تجربہ

تو یہ ہے کہ اندھیرے میں دیر تک رہنے کے بعد جب کوئی روشنی کی طرف دیکھتا ہے تو آنکھوں میں چکاچوندھ ہونے لگتی ہے۔ البتہ تیز روشنی کی طرف دیر تک دیکھنے کے بعد جب کوئی دوسری طرف نظر کرتا ہے تو وہ حالت ہوتی ہے جو حضرت نقاد نے بیان کی ہے۔

شعر کو اصلیت پر مبنی قرار دینے کے لیے جو توجیہ پیش کی گئی ہے اس کی بنیاد اس مفروضے پر ہے کہ گیسو کی یاد میں محو رہنا اور اندھیرے میں زیادہ دیر تک رہنا، ان دونوں چیزوں کا اثر آنکھوں پر یکساں پڑے گا۔ حالانکہ پہلی حالت کا تعلق ہے قوت متخیلہ سے اور دوسری کا قوت باصرہ سے۔ یہ سچ ہے کہ بعض حالتوں میں قوت متخیلہ قوتِ باصرہ کو متاثر کر سکتی ہے، مگر یہ نہیں ہو سکتا کہ سیاہ چیز کا تصور کرنے سے سارا عالم سیاہ نظر آنے لگے یا سفید چیز کا تصور کرنے سے ساری دُنیا سفید معلوم ہونے لگے۔ اس کے علاوہ کسی چیز کے تصور میں محو رہنے کا وہ اثر نہیں ہو سکتا جو اس چیز کو دیر تک دیکھنے کا ہوتا ہے۔ آفتاب کی طرف چند سکنڈ دیکھیے تو آنکھیں چندھیا جاتی ہیں، لیکن اس کا تصور دن بھر کرتے رہیے تو آنکھوں پر کوئی اثر نہ ہو گا۔

شعر میں اصلیت کے ناقابل قبول ثبوت پیش کرنے کے بعد ارشاد ہوتا ہے کہ "یہ بات بھی اس شعر سے نکلتی ہے کہ گیسوے یار کے سوا کوئی شے مجھے بھاتی نہیں۔" یہ قول ہی اس شعر کو اصلیت سے معرّا ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ ایسا کون عاشق ہوگا جس کو محبوب کا قد و قامت، چشم و ابرو، رفتار و گفتار، ناز و انداز، کچھ بھی اچھا نہ لگے، صرف بال پسند آئیں! حقیقت تو یہ ہے کہ بالوں میں جو حُسن نظر آتا ہے وہ زیادہ تر حسنِ صورت کا طفیل ہوتا ہے اور بالوں کا تصور بالعموم صورت کے تصور سے

وابستہ ہوتا ہے۔ اسی حقیقت پر نظر کر کے لکھنؤ کے نامور شاعر صفی مرحوم ایک مخمس کی ابتدا یوں کرتے ہیں:

خیالِ لطفِ رخ میں اُف وہ برہمی نظام کی　　تجلیاں وہ برق کی وہ تیرگی غمام کی
نہ سرگزشت پوچھیے مریضِ تلخ کام کی　　شبِ فراق کیا بتائیں کس طرح تمام کی
ہزار بار صبح کی، ہزار بار شام کی

اس بحث کے ضمن میں ایک جگہ حضرتِ نقاد فرماتے ہیں:

"اگر اس شعر میں اصلیتِ خیال کا انکار کیا جائے تو پھر اس شعر میں اصلیت کہاں سے آئے گی جو اسی کتاب (ہماری شاعری) میں ۔ ۔ ۔ تڑپ کی مثال میں لکھا گیا ہے

ہے روشنی قفس میں مگر سوجھتا نہیں
ابرِ سیاہ جانبِ گلزار دیکھ کر" (منظر ۵۲)
(ثاقب لکھنوی)

مرزا ثاقب کے اس شعر اور خواجہ وزیر کے زیرِ بحث شعر میں اگر کوئی چیز مشترک ہے تو سیاہی۔ لیکن مرزا ثاقب کے شعر میں تخیل کی بنیاد سیاہی پر نہیں ہے۔ اگر ابرِ سیاہ کی جگہ ابرِ مطیر، ابرِ غلیظ یا ابرِ بہار رکھ دیں تو شعر کی سجاوٹ میں فرق آجائے گا اثر میں کمی ہو جائے گی، مگر تخیل کا رُخ نہ بدلے گا۔ اس کے خلاف خواجہ وزیر کے شعر کی بنیاد ہی سیاہی پر قائم ہے۔ اگر اس شعر سے سیاہی کا مفہوم الگ کر لیا جائے تو اُس کے دونوں مصرعوں میں کوئی ربط باقی نہ رہے۔ ان دونوں شعروں میں معنوی اشتراک مطلق نہیں ہے۔ معلوم نہیں ثاقب کے شعر کا کیا مطلب سمجھ لیا گیا ہے کہ اس کی حیثیت وہی نظر آنے لگی جو وزیر کے شعر کی ہے۔

دوسرا شعر

آ گئی لغزشِ مستانہ کسی مست کی یاد
دورِ ساغر نے کیا بزم میں بے ہوش مجھے — خواجہ وزیر

فاضل نقاد نے اس شعر کی شرح یوں کی ہے :

"عاشق نے کسی محفل میں دورِ جامِ شراب دیکھا، اُسے وہ محفل یاد آئی جہاں اُس کا معشوق شریکِ دور تھا۔ معشوق نے شراب پی اور اتنی پی کہ بدمست ہوا اور اب اس کی رفتار میں لغزشِ مستانہ پیدا ہوئی جب یہ تمام امور یکے بعد دیگرے اُسے یاد آئے اور سب کی تصویریں اس کے دماغ میں فانوسِ خیال بن کر دکھائیں تو وہ بے ہوش ہو کر گر پڑا" (منظر ص۲۴)

یہ شرح کرنے کے بعد ارشاد ہوتا ہے :

"ظاہر ہے کہ اس طرح گھما کر ناک پکڑنے سے کوئی لذت کوئی کیفیت شعر میں پیدا نہیں ہوتا" (منظر ص۲۵)

شعر کی شرح کر کے حضرت نقاد نے خود ہی اقرار کر لیا ہے کہ اس شرح میں گھما کر ناک پکڑی گئی ہے، یعنی یہ مطلب کھینچ تان کر زبردستی نکالا گیا ہے۔ اگر سیدھی ناک پکڑی جائے تو شعر کا مطلب یہ نکلے گا کہ دورِ ساغر میں لغزشِ مستانہ کی کیفیت ہے اس لیے اس کو دیکھ کر کسی مست کی لغزشِ مستانہ یاد آ گئی اور میں بے ہوش ہو گیا۔

شاعروں نے دورِ ساغر، دورِ جام، دورِ قدح کے فقروں میں 'دور' سے کبھی حرکتِ محوری مراد لی ہے کبھی حرکتِ دوری اور اس بنا پر کبھی اس کو رقص سے

تعبیر کیا ہے اور کبھی گردشِ چشم سے متاثر بتایا ہے۔ مگر یہ باتیں دُنیائے شاعری کے مفروضات ہیں اور جب خوب صورتی سے ادا ہو جاتی ہیں تو ان میں اثر بھی آجاتا ہے، مگر ان کو اصلیت سے کوئی تعلق نہیں ہوتا۔ زیرِ نظر شعر کی یہی حالت ہے۔ اس کی بنیاد اس بات پر قائم ہے کہ دورِ ساغر میں لغزشِ مستانہ کی کیفیت ہے۔ مگر ظاہر ہے کہ یہ بات اصلیت سے کوئی تعلق نہیں رکھتی اور اس لیے اس شعر کو اصلیت پر مبنی نہیں کہہ سکتے۔

مبالغہ ہی یا واقعیت؟

'ہماری شاعری' میں لکھا گیا ہی:

" مبالغہ صرف وہیں تک جائز ہی جہاں تک وہ کلام کے اثر میں اضافہ کرسکے۔ ایسا مبالغہ جو امکان کی حدوں سے باہر ہو اور وہم و قیاس میں سما ہی نہ سکتا ہو کلام کو اصلیت سے دور اور اثر سے محروم کر دیتا ہی۔ ذیل کا شعر ایسے مبالغے کی مثال ہی:

خمیدہ ضعف سے ایسا میں دردمند ہوا
کہ سایہ پاؤں کا سر سے مرے بلند ہوا " خواجہ وزیر

حضرتِ نقّاد فرماتے ہیں:

" غالباً مؤلفِ نقاد نے اس شعر میں 'بلند' کے معنی نہیں سمجھے۔ یہاں اس کے معنی دراز کے ہیں۔ ان معنوں پر اس کا استعمال فارسی میں تو عام ہی اُردو میں بھی نایاب نہیں " (منظر ۳۱)

یہ دعویٰ اس وقت قابلِ قبول ہوتا جب فارسی کی متعدد مثالیں اور اُردو کی کم سے کم ایک مثال ایسی پیش کر دی گئی ہوتی جہاں بلند کا لفظ دراز کے معنی

میں استعمال ہوا ہے۔ فارسی کا صرف ایک مشہور شعر پیش کر دینا تو اس دعوے کا ثبوت نہیں ہو سکتا۔ بے شک فارسی میں بعض موقعوں پر 'بلند' کا لفظ 'دراز' کے معنی دیتا ہے اور حزیں کے اس شعر میں

صید از حرم گشند خم جعد بلند تو
فریاد از تطاول مشکیں کمند تو

'بلند' کے یہی معنی ہیں۔ مگر عام طور پر یہ لفظ اُردو کی طرح فارسی میں بھی 'پست' کے ضد معنوی کی حیثیت سے استعمال ہوتا ہے۔ بہر حال فارسی میں جہاں کہیں بلند کا لفظ دراز کے معنی میں آ جاتا ہے وہاں اُردو کا محاورہ اس کا ساتھ نہیں دیتا۔ فارسی میں 'جعد بلند' اور 'قبائے بلند' لمبے بال (لمبی چوٹی) اور نیچی قبا کے معنوں میں بولتے ہیں، لیکن اُردو میں 'بلند چوٹی' اور 'بلند قبا' کوئی نہیں کہتا۔ اور اگر کوئی کہے بھی تو ان فقروں سے چھوٹی چوٹی اور اونچی قبا مراد ہو گی، لمبی چوٹی اور نیچی قبا مراد نہ لی جا سکے گی۔

اُردو میں کسی لیٹی ہوئی یا زمین پر پڑی ہوئی چیز کو، خواہ وہ کتنی ہی لمبی ہو بلند ہرگز نہ کہیں گے۔ پھر سائے کے لیے لفظ 'بلند' کا استعمال تو فارسی میں بھی شاید ہی ملے، اُردو کا کیا ذکر۔ جب اعتراض کی بنیاد ہی غلط ٹھہری تو اس سلسلے کی ساری بحث اس قول کا مصداق ہو گئی

خشت اوّل گر نہد معمار کج
تا ثریا می رود دیوار کج

اوّل تو لفظ بلند کے معنی ہی غلط سمجھے گئے ہیں، پھر شعر کے مطلب کی طرف جو اشارہ

کیا گیا ہی اُس نے اس غلط فہمی کو اور نمایاں کر دیا ہی۔ ارشاد ہوتا ہی:

"خمیدگیٔ تن کی انتہائی حالت میں ممکن ہی کہ سر کے سایے سے

پاؤں کا سایہ دراز ہو" (منظر ص ۳۱)

شعر میں سر کے سائے کا ذکر کہاں ہی؟ شاعر تو کہتا ہی کہ میرے پاؤں کا سایہ میرے سر سے بلند ہو گیا ہی، نہ کہ سر کے سائے سے۔ مگر حضرتِ نقاد نے سر کی جگہ 'سر کا سایہ' کہہ دیا تاکہ 'بلند' کے معنی دراز لیے جا سکیں۔

حضرتِ نقاد نے اپنے مزعومات کی تائید میں اپنا ایک انوکھا مشاہدہ بھی پیش کیا ہی۔ فرماتے ہیں کہ لکھنؤ میں ایک پیر مرد تھا جس کی ریڑھ کی ہڈی جوانی کے زمانے میں کشتی لڑنے میں ٹوٹ گئی تھی اور وہ دُونا ہو کر رہ گیا تھا۔ "اس کا سایہ ایک میرے عنایت فرما نے میرے ایما سے ناپا تھا" (منظر ص ۳۱) لیجیے اور سنیے! ریڑھ ٹوٹے بڈھے کے نہ سر کا سایہ ناپا نہ پاؤں کا، پورے ڈیل کا سایہ ناپ لیا اور اس سے گویا یہ ثابت ہو گیا کہ اُس کے پاؤں کا سایہ سر کے سائے سے زیادہ لمبا تھا۔ سائے کی کوئی مستقل ناپ تو ہوتی نہیں۔ ہر چیز کا سایہ دن کے مختلف حصّوں میں گھٹتا بڑھتا رہتا ہی۔ حضرتِ نقاد نے یہ نہیں بتایا کہ سایہ کس وقت ناپا گیا۔ اور اس پیمائش کا نتیجہ کیا نکلا۔ مگر یہ فیصلہ صادر فرما دیا:

"حقیقت یہ ہی کہ اس شعر میں مبالغہ ہی جھوٹ کے معنی میں نہیں، پھر مبالغہ دور از وہم و قیاس کا کیا ذکر ہی" (منظر ص ۳۱)

حضرتِ نقاد نے پہلے لفظ 'بلند' کے غلط معنی بتائے، پھر شاعر کے قول میں تحریف

کرکے 'سر' کی جگہ 'سر کا سایہ' بنا دیا۔ مگر ہر سخن فہم سمجھ سکتا ہے کہ اس شعر میں مبالغہ ہے اور خارج از قیاس مبالغہ ہے۔ وزیر کے ہم عصر برق نے اسی مضمون میں اس سے بڑھ کر مبالغہ کیا ہے۔ کہتے ہیں:

ناتوانی نے یہ فرقت میں ہمیں لاغر کیا   سر سے اونچا ہو کے سایہ شامیانہ ہو گیا

حضرتِ نقاد نے زیرِ بحث شعر کے بارے میں یہ رائے ظاہر فرمائی ہے:

"یہ واقعہ ہے کہ یہ شعر اچھا نہیں ہے، برا ہے بلکہ بہت برا۔ اس لیے کہ شاعر نے ایسی مصیبت کا حال جس سے پتھر کا دل پسیجے ایسے انداز سے بیان کیا ہے کہ سننے والے کو رونے کی جگہ ہنسی آتی ہے۔" (منظر ص ۳۱)

یہ ہنسی اسی 'دور از وہم و قیاس' مبالغے کا نتیجہ ہے، جس کو حقیقت کا بیان ثابت کرنے کی بے نتیجہ کوشش کی گئی ہے۔

خواجہ وزیر نے ضعف سے کمر جھک جانے کی حالت اس شعر میں غیر فطری انداز میں بیان کی ہے۔ کچھ ویسی ہی حالت میر انیس نے فطری انداز میں یوں دکھائی ہے:

کہتی ہے یہ پشتِ خم کہ چل سوئے لحد   گرتا ہے ترے پاؤں پہ سایہ سر کا

'ہماری شاعری' میں اسی خلافِ قیاس مبالغے کی بحث کے سلسلے میں لکھا گیا ہے:

"حسنِ بیان کی پردہ پوشی دیکھیے کہ ذیل کے شعر میں بھی خلافِ قیاس مبالغے سے کام لیا گیا ہے لیکن وہ کانوں پر بار نہیں:

میرے رونے کی حقیقت جس میں تھی
ایک مدت تک وہ کاغذ نم رہا" میرؔ

حضرتِ نقاد کا ارشاد ہی کہ " اس شعر میں مبالغے کا نام بھی نہیں۔ اس شعر کا مطلب ایک مقدمے کے سمجھ لینے کے بعد آئینہ ہو جائے گا۔" (منظر ص ۳۲)

وہ مقدمہ یہ ہی:

" جب انسان لکھتے وقت رو رہا ہو اور آنسوؤں کی بوندیں کاغذ پر ٹپک رہی ہوں تو حرفوں کی روشنائی پھیل جاتی ہی اور دھبا پڑ جاتا ہی جو برسوں قائم رہتا ہی۔ جب کہنگی کے سبب سے کاغذ بہت میلا ہو جاتا ہی تو وہ دھبا مدھم ہوتے ہوتے ایسا ہو جاتا ہی کہ نظر نہیں آتا۔" (منظر ص ۳۲)

کیا کیا باریک نکتے اس مقدمے میں بیان ہوئے ہیں! مگر اس موٹی سی بات تک نظر نہ پہنچی کہ روشنائی کے دھبّے دم بھر میں خشک ہو جاتے ہیں اگر ان کے نشان برسوں قائم رہیں تو بھی وہ ایک مدت تک کاغذ کو نم نہیں رکھ سکتے۔

یہ مقدمہ لکھنے کے بعد ارشاد ہوتا ہی:

" اب شعر کا مطلب صاف سمجھ میں آتا ہی کہ جب میں اپنے رونے کا حال لکھ رہا تھا کاغذ پر آنسو گر رہے تھے۔ وہ کاغذ ایک مدت تک پہ الفاظ بند میری اشک باری کی داستان دہراتا رہا۔" (منظر ص ۳۲)

اس مطلب کو سُن کر ایک شاعر کی یہ فریاد یاد آ جاتی ہی کہ " شعر مرا بمدرسہ کہ برد" شاعر نے یہ کب کہا کہ میں اپنے رونے کا حال خود لکھ رہا تھا؟ اس کے کس لفظ سے یہ مطلب نکلا کہ آنسوؤں سے پھیلی ہوئی روشنائی کے دھبّے ایک مدت تک اُس کی اشک باری کی داستان سُناتے رہے۔ اگر لکھنے والے کے آنسوؤں سے کاغذ بھیگ رہا ہوتا تو اُس کے رونے کی حقیقت، اس کاغذ پر لکھی ہی نہ جا سکتی جیسا کہ

میرؔ نے ایک دوسرے شعر میں کہا ہے؛

کیا لکھوں مشکل ہوئی تحریرِ حال
خط کا کاغذ رونے سے نم ہو گیا

زیرِ بحث شعر میں شاعر کا مطلب یہ ہے کہ میرے رونے میں وہ شدت، وہ درد، وہ اثر ہے کہ جس کاغذ پر اس کی حقیقت لکھ دی گئی وہ اس سے متاثر ہو کر ایک مدت تک نم رہا۔ گویا اُس کاغذ کی آنکھوں میں آنسو بھرے رہے۔ تحریر کے مضمون سے کاغذ کو متاثر دکھانا اظہارِ خیال کا ایک پُر زور طریقہ ہے جس سے ہمارے شاعروں نے اکثر[1] کام لیا ہے۔ مثلاً

لکھتا ہوں جو خط میں حالِ گریہ — قرطاس پہ حرف پھوٹتے ہیں
(امیر لکھنوی)

مرغِ وحشی کی طرح اُڑ کے گیا جانبِ دشت — حال خط میں جو رقم تھا شبِ تنہائی کا
(آتش لکھنوی)

تھا قلم بند اپنی آزادی کا حال — خط کو جب میں نے لپیٹا کھل گیا
(خواجہ وزیر لکھنوی)

گُم ہوا لکھتے ہی حالِ تنِ لاغر نامہ — بن گیا نقطۂ موہوم سمٹ کر نامہ
(خواجہ وزیر لکھنوی)

لکھا ہے اس کے گھر جانے کا میں نے اشتیاق ایسا
صبا کی طرح از خود میرے نامے میں روانی ہے (خواجہ وزیر لکھنوی)

نظم میں یہ اندازِ بیان عام ہے نثر میں بھی اس کی مثالیں نایاب نہیں۔ علّامۂ زماں

---

[1] ذیل کے شعر میں میرؔ نے تحریر کے مضمون سے قلم کو بھی متاثر دکھایا ہے:
ایک دن میں نے لکھا تھا اس کو اپنا دردِ دل — کج تک جاتا نہیں خامے کے سینے سے شگاف

محقق دوراں سراج الدین علی خان آرزوؔ اپنے ایک خط میں تحریر فرماتے ہیں،

"اگر برخے از سوزِ دل برطرازم ترسم کہ شعلۂ شوق در کاغذ گیرد۔" سوزِ دل کا حال لکھنے سے کاغذ کا جل اُٹھنا اور رونے کا حال لکھنے سے کاغذ کا نم ہو جانا دونوں ایک ہی طرح کی باتیں ہیں۔

شعر کا صحیح مطلب سمجھ لینے کے بعد اس میں شک نہیں رہتا کہ اس میں مبالغہ ہی اور خلافِ قیاس مبالغہ۔ مگر اس کے باوجود شعر سننے میں اچھا معلوم ہوتا ہی۔

آخر میں ایک شعر اور پیش کیا جاتا ہی جو اس بحث میں راقم حروف کی واضح طور پر تائید کرتا ہی:—

جنوں کی چاک زنی نے اثر کیا واں بھی
جو خط میں حال لکھا تھا وہ خط کا حال ہوا

نسیمؔ لکھنوی

مرزا یگانہ کا ایک شعر

اور

حضرت نقّاد کی اصلاح

'ہماری شاعری'، میں شعر کی معنوی خوبیوں کے بیان میں 'تڑپ'، کی جو مثالیں دی گئی ہیں، ان میں مرزا یگانہ کا یہ شعر بھی ہے :

دھواں سا جب نظر آیا سوادِ منزل کا
نگاہِ شوق سے آگے تھا کارواں دل کا

حضرتِ نقاد یہ شعر نقل کر کے فرماتے ہیں :—

"ہم کو یہ کہنا ہے کہ یہ مثال کہاں تک جلیل یا ذلیل ہے" (منظر ۲۰)

کسی مطلب کی وضاحت کے لیے جو مثال دی جائے وہ صحیح یا غلط، درست یا نادرست، مناسب یا نامناسب، برمحل یا بے محل تو ہو سکتی ہے، مگر اُس کا 'جلیل یا ذلیل' ہونا یعنی چہ؟ بہر حال سوال تو یہ تھا کہ یہ مثال جلیل ہے یا ذلیل، مگر فیصلہ یہ ہو گیا کہ وہ جلیل بھی ہے اور ذلیل بھی پہلے یہ عنوان قائم کیا گیا کہ "اس شعر کی

تائید میں کیا کہا جا سکتا ہے" اور اس عنوان کے تحت میں اس شعر کا صحیح مطلب بتایا گیا، اس کے واقعی محاسن بیان کیے گئے، ایک ایک لفظ کی بجا تعریف کی گئی اور ایک ایک فقرے کی سچی داد دی گئی۔ اس کے بعد دوسرا عنوان یہ قائم کیا گیا کہ "اس تحسین کے خلاف کیا کہا جا سکتا ہے" اور اس عنوان کے ماتحت اپنا ہر قول رد کر دیا گیا، ہر خوبی عیب قرار دی گئی، ہر لفظ کی تعریف کو تعریض میں اور ہر فقرے کی تحسین کو تہجین میں تبدیل کر دیا گیا۔ ذیل میں حضرت نقاد کے چند متضاد اقوال آمنے سامنے درج کیے جاتے ہیں کہ تنقیدی بازی گری کے اس مظاہرے سے قارئین بھی لطف اُٹھا سکیں:

دھواں سا

" دھویں سے سوادِ منزل (تاریکیِ منزل) کی تشبیہ نہایت بلیغ واقع ہوئی ہے۔ ۔۔۔ اس تشبیہ نے مفہوم کی تصویر کھینچ کر دکھا دی اور بیانِ واقعہ کو واقعہ کر دکھایا۔ اس لیے یہ ٹکڑا داد کے قابل ہے۔"

منظر ص ۲۱-۲۲

" دھویں سے تاریکیِ منزل کی تشبیہ بے محل سی بے محل ہے۔ اس لیے کہ دھواں ہو یا کوئی اور تاریکی نفوذِ نگاہ کو مانع ہے۔ ۔۔۔ یعنی نظر سیاہی کے اس پار جانے کی قدرت نہیں رکھتی۔ ۔۔۔ جب نگاہ کے پاؤں دھویں کے شکنجے میں کس دیے گئے تو اب قافلہ تو قافلہ ہے چیونٹی بھی اُس سے آگے نکل سکتی ہے۔"

منظر ص ۲۲-۲۳

سوادِ منزل کا

"سوادِ منزل یعنی تاریکیِ منزل، جب تاریکیِ منزل سے دھویں کی تشبیہ ملا کر دیکھتے ہیں تو سوادِ منزل شکل و مجسم ہو کر نظروں میں پھرنے لگتا ہے۔" (منظر ص۲۲)

"یہاں سوادِ منزل کے معنی تاریکیِ منزل ہیں اور یہ وہ دوسرا ٹکڑا ہے جو شاعر نے بے محل لکھا ہے۔ ۔ ۔ شاعر نے 'دھواں سا' اور 'سوادِ منزل کا' ایسے دو ٹکڑے رکھ دیے ہیں جو نگاہ کے لیے سدِّ سکندری بلکہ دیوارِ فولادی بن گئے ہیں۔" (منظر ص۲۳)

نگاہِ شوق

"نگاہ کی تیز رفتاری ضرب المثل ہے پھر جب نگاہ کے ساتھ لفظ شوق بڑھ گیا تو اس کی برق رفتاری میں کیا کلام ہو سکتا ہے۔ نگاہ شوق کی سبک خرامی خدا کی پناہ۔ شعر کے معنی میں اس لفظ نے بلا کا زور پیدا کر دیا ہے۔" (منظر ص۲۲)

"نگاہ کے ساتھ لفظ شوق کے آجانے سے معناً رفتارِ نظر تیز ہو گئی مگر لفظاً عبارت کا طول بڑھ گیا اور اہلِ نظر دیکھ رہے ہیں کہ پائے نگاہ میں شوق کی بیڑی ڈالی گئی ہے جس کے لنگر سے بلاغت گراں بار نظر آتی ہے۔" (منظر ص۲۳)

"لفظ شوق اس شعر میں یوں بھی بیکار ہے، اس لیے کہ جب شعر کے مفہوم پر نظر کی جاتی ہے تو صاف نظر آتا ہے کہ یہ ذکر نگاہِ شوق ہی کا ہے۔" (منظر ص۲۳)

کارواں

" کارواں کا تلفظ قافلے سے زیادہ ثبک ہو۔ اور غزل میں نرم و شیریں الفاظ زیادہ مزہ دیتے ہیں۔ قافلے میں مسافر، بارِ کارواں، سامانِ تجارت، سامان مسافران وغیرہ وغیرہ سبھی کچھ ہوتا ہو۔ اس لیے وہ اتنی تیزی سے نہیں جا سکتا جتنی تیزی سے کوئی جریدہ مسافر اور وہ بھی نگاہ سا برق شتاب۔"

(منظر صـ ۲۲)

" یہاں شاعر نے ایک ادبی گناہ کیا ہو کہ 'قافلہ' کی لفظ چھوڑ کر 'کارواں' کی لفظ رکھی ہو۔ ... 'قافلہ' کے تلفظ میں جو سنگینی ہو وہ 'کارواں' کے تلفظ میں نہیں ہو۔ تو جب اُسے یہ دکھانا تھا کہ ایک ہلکی اور تیز رفتار چیز سے ایک سنگین اور سست رفتار چیز آگے نکل گئی تو اُس پر واجب تھا کہ لفظ 'کارواں' کو چھوڑے اور لفظ 'قافلہ' کو اختیار کرے۔" (منظر صـ ۱۴)

اِن متضاد اقوال پر غور کرنے سے ظاہر ہوتا ہو کہ حضرت نقاد سیدھے راستے پر چلتے چلتے یکایک بہک گئے اور کہیں کے کہیں پہنچ گئے۔ اس بے راہ روی کا سبب اُن کے مندرجہ ذیل ارشاد میں مضمر ہو:—

" اس شعر کی جان وہ استعجاب ہو جو اس خیال سے پیدا ہوتا ہو کہ ایک تجلی شتاب شے سے ایک کثیف رفتار شے بازی لے گئی۔" (منظر صـ ۲۲) (کچھوا)

حضرت نقاد نگاہ کو روشنی کی رفتار سے دوڑنے والا اور دل کے کارواں کو کچھوے کی چال چلنے والا سمجھتے ہیں، اور چونکہ ان کے خیال میں شاعر کو " یہ دکھانا تھا کہ ایک ہلکی اور تیز رفتار چیز سے ایک سنگین اور سست رفتار چیز آگے نکل گئی۔" اس

لیے وہ اس شعر میں لفظ 'قافلہ' کو چھوڑ کر 'کارواں' کا لفظ لانے کو ادبی گناہ قرار دیتے ہیں۔ کیونکہ "'کارواں' کا تلفظ 'قافلہ' سے زیادہ سُبک ہے" اور "قافلے میں مسافر، بارِ کارواں، سامانِ تجارت، سامانِ مسافراں وغیرہ وغیرہ سبھی کچھ تو ہوتا ہے اس لیے وہ ... تیزی سے نہیں جا سکتا"

اِن ارشادات سے صاف ظاہر ہے کہ حضرت نقادوں کے کارواں کو مسافروں کا معمولی قافلہ سمجھ رہے ہیں۔ لیکن ہر سُخن فہم جانتا ہے کہ کاروانِ دل کے مسافر کون ہیں اور اُن کا سامان کیا ہے۔ یعنی ہجومِ خیالات اور اُن سے وابستہ جذبات۔ اب نگاہ کو "برق رفتار" کہیے خواہ "تجلّی شتاب" مگر تیز رفتاری میں وہ خیالات کی گرد کو بھی نہیں پا سکتی۔ کاروانِ دل کو "کثیف رفتار" کہنا یعنی خیالات کی رفتار کو کچھوے کی چال قرار دینا عقل سے کشتی لڑنا ہے۔

شعر کی تفصیلی شرح طول چاہتی ہے۔ مختصراً اس کا مطلب یہ ہے کہ رسائی منزل کے شوقِ مفرط میں اِدھر مسافر کی نظر سوادِ منزل تک پہنچی اُدھر اس کے خیالات منزل پر جا پہنچے۔ یعنی سوادِ منزل کے نظر آتے ہی اس کی قوتِ متخیلہ متحرک ہو گئی اور وہ منزل پر پہنچنے سے پہلے ہی عالمِ تصوّر میں مناظرِ منزل سے لطف اندوز اور اہلِ منزل سے ہم کلام ہونے لگا۔ اس نفسیاتی کیفیت کے حسین اور پُر زور اظہار کو اگر کوئی خوش فہم کچھوے اور خرگوش کی دوڑ کا بیان سمجھ لے تو شاعر بے چارہ کیا کرے۔ اسی بنیادی غلط فہمی کا کرشمہ ہے کہ اس شعر میں 'دھواں'، 'سواد' اور 'شوق' کے الفاظ ادائے مطلب میں مخل نظر آنے لگے۔ 'قافلہ' کا لفظ اپنے تلفظ کی سنگینی کی بنا پر لفظ 'کارواں' سے بہتر معلوم ہونے لگا۔ اور اصلاح کے دھوکے میں شعر کی

صورت یوں مسخ کی گئی۔

اِدھر مجھے نظر آیا نشان منزل کا
اُدھر نگاہ سے آگے تھا قافلہ دل کا

اِس ترمیم و اصلاح کے وجوہ فاضل نقاد کی زبان سے سنیے۔ فرماتے ہیں:

"دھویں سے تاریکی منزل کی تشبیہ بے محل سی بے محل ہے۔ اس لیے کہ دھواں ہو یا کوئی اور تاریکی نفوذ نگاہ کو مانع ہے۔ ۔ ۔ ۔ یعنی نظر سیاہی کے اُس پار جانے کی قدرت نہیں رکھتی" (منظر ص۲۲)

پھر ارشاد ہوتا ہے:

"سوادِ منزل' کے معنی تاریکی منزل ہیں اور یہ دوسرا ٹکڑا ہے جو شاعر نے بے محل رکھا ہے۔ ۔ ۔ شاعر نے 'دھواں سا' اور 'سوادِ منزل کا' ایسے دو ٹکڑے رکھ دیے ہیں جو نگاہ کے لیے سدِ سکندری بلکہ دیوار فولادی بن گئے ہیں اور ان سے مراد متکلم بیزار ہے" (منظر ص۲۳)

یہ اعتراضات بھی ایک غلط فہمی نے پیدا کیے ہیں۔ شاعر نے کہاں یہ کہا ہے کہ نگاہ کسی تاریکی یا سیاہی کے اُس پار نکل گئی۔ اُس نے تو کاروانِ دل کا سوادِ منزل سے آگے بڑھ جانا دکھایا ہے اور ظاہر ہے کہ کوئی تاریکی یا سیاہی اس قافلے کے لیے سدِ راہ نہیں بن سکتی۔ حضرتِ نقاد نے 'سوادِ منزل' کے معنی تاریکی منزل بتائے ہیں اور اس فقرے کو بے محل قرار دے کر 'سواد' کی جگہ 'نشان' بنا دیا ہے۔ مگر 'سوادِ منزل' کے معنی ہیں آثارِ منزل کا وہ دھندلا سا نقش جو بہت دور سے دکھائی دیتا ہے اور جس میں کوئی چیز صاف نظر نہیں آتی۔ اس کے خلاف 'نشانِ منزل' سے مراد ہے

کوئی ایسی نمایاں چیز جو صاف دکھائی دے مثلاً کوئی درخت یا عمارت جو منزل کا پتا دے۔ 'سوادِ منزل' بہت دور سے نظر آنے لگتا ہے اور 'نشانِ منزل' قریب پہنچ کر دکھائی دیتا ہے۔ شاعر کو کہنا یہ ہے کہ منزل کا کیا ذکر ابھی منزل کا کوئی نشان بھی دکھائی نہیں دیا، صرف سوادِ منزل نظر آیا ہے اور وہ بھی دھواں سا یعنی اس کا بہت ہی ہلکا دھندلا سا نقش، اور منزل کے اشتیاق میں بے چین مسافر کا دل خیالات و جذبات کا قافلہ ساتھ لیے ہوئے منزل پر پہنچ گیا۔ اس مطلب کے اظہار کے لیے شاعر نے جن لفظوں سے کام لیا ہے وہ اُس کے حُسنِ انتخاب کی روشن دلیل ہیں۔

فاضل نقاد کو 'نگاہِ شوق' پر بھی اعتراض ہے۔ فرماتے ہیں:

> "اگرچہ 'نگاہ' کے ساتھ لفظ 'شوق' کے آجانے سے معناً رفتارِ نظر تیز ہوگئی مگر لفظاً عبارت کا طول بڑھ گیا اور اہلِ نظر دیکھ رہے ہیں کہ پائے نگاہ میں شوق کی بیڑی ڈال گئی ہے۔" (منظر ص ۲۳)

'شوق' کے لفظ نے نگاہ کی رفتار کو تیز بھی کر دیا اور نگاہ کے پاؤں کی بیڑی بھی بن گیا۔ العجب! ثم العجب!! شوق ہی پر اس شعر کی بنیاد قائم ہے۔ اگر شوق ہی نہ ہوتا تو دل کا قافلہ نگاہ سے پہلے منزل پر کیونکر پہنچ جاتا؟ حضرت نقاد نے 'دھواں سا' کا فقرہ حذف کر کے اور 'سواد' کی جگہ 'نشان' کا لفظ رکھ کے شعر کی صورت بگاڑ دی اور معنویت کو مجروح کیا اور 'شوق' کا لفظ نکال کر شعر کی جان ہی نکال لی اور اُس کو اپنے اس قول کا مصداق بنا دیا:

> "اب یہ بات بے تکلف کہی جا سکتی ہے کہ یہ شعر شعر نہیں، نعش پر وردہ (دمی) ہے۔" (منظر ص ۲۳)

اب زرا 'مجھے' کے لفظ پر نظر کیجیے جو حضرت نقاد نے اپنی طرف سے بڑھا دیا ہو۔ غزل میں ہر صحیح المذاق شاعر اپنی سرگزشت بھی اس انداز سے بیان کرنے کی کوشش کرتا ہو کہ آپ بیتی جگ بیتی بن جائے۔ مگر یہاں حضرت نقاد نے اُلٹی گنگا بہائی ہو اور 'مجھے' کا لفظ رکھ کر شعر میں جو تعمیم تھی اس کو تخصیص میں بدل دیا اور جگ بیتی کو آپ بیتی بنا دیا۔

اب ہم اصل شعر اور اُس کی ترمیم کی ہوئی صورت دونوں کو پیش کرکے اس بحث کو ختم کرتے ہیں۔

دھواں سا جب نظر آیا سواد منزل کا
نگاہ شوق سے آگے تھا کاروان دل کا

اِدھر مجھے نظر آیا نشان منزل کا
اُدھر نگاہ سے آگے تھا قافلہ دل کا

مذاق سلیم خود فیصلہ کرلے گا کہ اِن شعروں میں 'جلیل'، کون ہو اور 'ذلیل'، کون۔

الفاظ کی جزالت و فخامت

آرزوؔ لکھنوی کے ایک بند پر حضرت نقادؔ کی اصلاح

'ہماری شاعری' میں آواز کے اعتبار سے لفظ اور خیال کی مناسبت کی مثال میں آرزوؔ لکھنوی کے ایک مرثیے کا یہ بند پیش کیا گیا ہے:

فوج کفار کا ہر سو سے وہ یلغر وہ غریو　　گھیر نے فخر سلیماں کو چلے سیکڑوں دیو
نیزے تانے ہوے گردان عرب صورت گیو　　گرد کہتی تھی اکھڑنے کو ہے گیتی کی بھی نیو
زلزلے ہیں کہ قدم اپنے ہٹاتی ہے زمیں
گرد ٹیموں کے طنابوں کو تڑاتی ہے زمیں

اور لکھا گیا ہے:

"اس بند کے پہلے مصرعے میں 'یلغر' اور 'غریو' ایسے الفاظ شاعر نے رکھ دیے ہیں کہ لشکر کی آمد کے زور و شور کا سماں کھنچ جاتا ہے۔ اور تیسرے مصرعے میں 'گرد' اور 'گیو' بھی ایسے لفظ ہیں کہ ان کی آواز سے بھاری بھاری ڈیل والے عظیم شحیم پہلوانوں کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔"

حضرت نقاد کا دعویٰ ہے کہ جو کیفیت 'یلغ'، 'غزیو'، 'گرد' اور 'گیو' میں ہے وہی اس بند کے اٹھائیس لفظوں میں موجود ہے۔ فرماتے ہیں:

"یہاں 'ہماری شاعری' کے مؤلف نے بڑے تجاہل سے کام لیا، جس کا لازمی نتیجہ یہ ہوا کہ تشنگان اسرار ادب کی پیاس بجھنے کی جگہ کچھ اور بھڑک اٹھی۔ اس کے علاوہ شاعر نکتہ سنج کی عرق ریزیوں پر بھی پانی پھر گیا۔ اس لیے کہ دعاوے کا زور و شور ظاہر کرنے والے اور ہیبت و دبدبہ پیدا کرنے والے اتنے الفاظ اس بند میں موجود ہیں۔ فوج[۱]۔ کفار[۲]۔ ہر[۳]۔ یلغر[۴]۔ غزیو[۵]۔ گھیرنے[۶]۔ فخر[۷]۔ سلیماں[۸]۔ سیکڑوں[۹]۔ دیو[۱۰]۔ نیزے[۱۱]۔ تانے[۱۲]۔ گرداں[۱۳] عرب۔ صورت[۱۴]۔ گیو[۱۵]۔ گرد[۱۶]۔ اکڑنے[۱۷]۔ گیتی[۱۸]۔ نیو[۱۹]۔ زلزلے[۲۰]۔ قدم[۲۱]۔ ہٹاتی[۲۲]۔ زمیں[۲۳]۔ گردمیں[۲۴]۔ طنابوں[۲۵]۔ تڑواتی[۲۶]۔ زمیں[۲۷]۔ سو[۲۸]" (منظر ص۳۵)

پھر فرماتے ہیں:

"بقدر حاجت عرض کیے دیتا ہوں کہ ان الفاظ میں جزالت و فخامت کیونکر پیدا ہوتی ہے" (منظر ص۳۵)

کل اٹھائیس لفظوں کے اسباب جزالت اور وجوہ فخامت کہاں تک نقل کیے جائیں۔ مثال کے طور پر صرف سات لفظ پیش کیے جاتے ہیں:

فوج۔ "اس لفظ میں 'ف' کے بعد واو کی آواز کے فتحۂ ماقبل کی وجہ سے پھیلنے اور حرف آخر 'ج' کے ساکن ہونے سے فخامت پیدا ہو گئی ہے" (منظر ص ۳۵-۳۶)

کفار۔ اس میں "ف" کے مشدد ہونے سے اور اس کے بعد الف کے

آنے سے اور حرف ساکن 'ر' پر ختم ہونے سے جزالت پیدا ہو گئی" (منظر ص۲۶)

گھیرنے۔ "اس میں 'گ' 'ن' کی لنگردار آواز کا 'ہائے مخلوط' کی آواز سے

ملنا اور پھر 'یائے مجہول' کی کشیدہ آواز کا پیدا ہونا اور 'گھیر'

کا 'رائے موقوف' پر ختم ہونا جزالت کا ضامن ہے۔" (منظر ص۳۰)

فخر۔ "'ف' کی بھری بھری آواز کے بعد 'خ' کی بھاری بھرکم آواز کے

ہونے سے اور لفظ کے 'رائے مہملہ' پر ختم ہونے سے یہ لفظ بھی جلالت

و جزالت کا حامل ہے۔" (منظر ص۲۶-۲۷)

ہٹاتی۔ "اس میں پہلے 'ٹ' کی کرخت آواز پھر 'الف' اس کے بعد

'ت' آخر میں 'یائے معروف' کا کھنچاؤ سب نے مل کر غرض معلوم

پوری کردی۔" (منظر ص۳۰)

کروٹیں۔ "اس میں 'کاف' کے بعد 'رائے ساکن' پھر 'واو مفتوح'

کے بعد 'ٹ' کی کرخت آواز اور 'نون غنہ' نے مل کر نخامت کا

گھر آباد کردیا۔" (منظر ص۳۰)

تڑاتی۔ "اس میں 'ت' کے بعد 'رائے ہندی' (ڑ) اور 'الف' کے بعد

'ت' آخر میں 'یائے معروف' اس کا بھی وہی حال ہوا۔" (منظر ص۲۹)

ان لفظوں کے اسباب فخامت پر نظر کرنے سے نتیجہ یہ نکلتا ہے کہ کسی لفظ کے ہجے کر دینا یا اُس کے حرفوں کے نام گن دینا اُس لفظ کی جزالت و فخامت کا ثبوت بن جاتا ہے اور اس عمل سے ہر لفظ میں وہی شان پیدا ہو جاتی ہے جو بلیغ، غریو، گرد اور گیو میں ہے۔ اس وقت حضرت نقاد کا دریائے سخاوت جوش پر تھا

کہ جو لفظ سامنے آیا جزالت و فخامت کے خلعت سے سرفراز ہوگیا۔ پھر بھی ذیل کے چند لفظ ایسے تھے کہ اس اعزاز سے محروم رہے:

کا۔ سے۔ دہ۔ کو۔ چلے۔ ہوے۔ کہتی تھی۔ ہے۔ کی۔ بھی۔ لے۔ کے۔ چلے

ان لفظوں میں سے دو یعنی 'ہے' اور 'ہوے' کو ہائے ہوز کی بھاری آواز نے 'نیزے'، 'وہ زتانے' وغیرہ سے کہیں زیادہ فخیم کر دیا ہی۔ 'کی' اور 'بھی' کے آخر میں وہی یاے معروف اور 'کہتی تھی' میں وہی یاے معروف کا کھنچاؤ موجود ہی جو 'ہٹاتی'، 'تڑاتی'، اور 'گیتی' کے لیے وجوہ فخامت ہیں۔ 'دہ' کے متعلق ارشاد ہوتا ہی کہ "اپنی آواز کے اعتبار سے تو نہیں، لہجے کے اعتبار سے معنی خیز واقع ہوا ہی"۔ یہاں ہر لفظ کا وہی لہجہ مدنظر ہی جو اس بند میں ہی۔ اس طرح 'دہ' بھی فخامت کی صفت سے متصف ٹھہرا۔ 'سے' کے بارے میں ایک جگہ فرماتے ہیں کہ "'ی' کی آواز کے دبنے سے ضعف پیدا ہوگیا ہی اور جو بات یعنی فخامت مدنظر تھی وہ قائم نہ رہ سکی"۔ یعنی اپنے اصل تلفظ میں 'سے' کا لفظ بھی جزیل و فخیم ہی۔ 'لے' اور 'چلے' کی بھی وہی حالت ہی اور ان لفظوں میں بھی وہی "یاے مجہول کی کشیدہ آواز" موجود ہی جو 'گھیرنے' کی جزالت میں معین ہوئی تھی۔ پھر ان لفظوں سے کیا قصور ہوا کہ جزالت و فخامت کے دربار میں انھیں 'سے' کی صف میں جگہ نہ ملی؟ لفظ 'کے' شاید اس بنا پر قابل اعتنا نہ سمجھا گیا کہ یہاں اس کے تلفظ میں "یاے مجہول کی کشیدہ آواز" نہیں ہی۔ لیکن یہی لفظ اسی تلفظ کے ساتھ مرزا دبیر مرحوم کے ایک بند کے پہلے مصرعے میں آیا ہی جو آگے چل کر نقل کیا جائے گا۔ معلوم نہیں کہ وہاں اُس

کو فخامت کی سند کیوں عطا کر دی گئی اور یہاں وہ اس شرف سے کیوں محروم رکھا گیا۔

پیش نظر بند میں چند لفظ جو فخامت کے حق دار نہیں مانے گئے تھے اُن میں اور سب کو تو ان کا حق مل گیا۔ صرف دو لفظ باقی رہ گئے یعنی 'کا' اور 'کو'۔ یہ دونوں لفظ اپنی ملفوظی ہیئت میں جزیل و فخیم ہوں یا نہ ہوں، ہیبت و دبدبہ پیدا کرتے ہوں یا نہ کرتے ہوں، اپنی مکتوبی صورت میں تو دبدبہ و ہیبت کا پیکر اور جزالتُ فخامت کا مجسمہ ہیں۔ 'کا' کو ذرا غور سے دیکھیے معلوم ہوتا ہے کہ ایک سپاہی میدانِ جنگ میں کھڑا ہوا بندوق اپنے کندھے سے اُتار کر دشمن پر فیر کر رہا ہے۔ اور 'کو' پر نظر کیجیے ایک پہلوان ہے کہ برچھا تانے ہوے حریف پر حملہ کرنے کے لیے بڑھ رہا ہے۔

حضرت نقاد نے آرزو کے اس بند پر جو طولانی بحث کی ہے اس کا خاتمہ مرزا دبیر کے اس بند پر کیا ہے:

دہشت سے ہیں نہ قلعۂ افلاک کے در بند　　جلاد فلک بھی نظر آتا ہے نظر بند
وا خوف سے ہی چرخ پہ جوزا کا کمر بند　　سیارے ہیں غلطاں صفت طائر پر بند
انگشت عطارد سے قلم چھوٹ پڑا ہے
خورشید کے پنجے سے علم چھوٹ پڑا ہے

اور اس بند کے اُن پینتیس ۳۵ لفظوں پر سلسلے وار نمبر لگا دیے ہیں جو اُن کے خیال میں جزالت و فخامت کی صفت سے متصف ہیں۔ ان میں ایسے چھوٹے چھوٹے لفظ بھی ہیں جیسے 'کے' 'در' - 'وا' - 'پر' - صرف چند بد قسمت لفظ یعنی 'ہے' - 'ہیں' - 'سے' - 'کا' - 'بھی' - 'پہ' ایسے باقی رہ گئے ہیں جن کے سر پر دستار فخامت نہیں باندھی

گئی ہے۔ ہم تو ان پر بھی نمبر لگائے دیتے ہیں کہ یہ بیچارے احساسِ کمتری میں کیوں مبتلا ہیں۔
جزالت و فخامتِ الفاظ کی بحث میں اپنے علم و فضل کا سکہ بٹھانے کے بعد
"ہماری شاعری کے مؤلف کا تجاہل" یوں دکھایا گیا ہے:

"جنابِ ادیب نے جہاں لشکر کی آمد کا زور و شور لکھا ہے وہاں
لفظ 'آمد' مقتضائے مقام کے خلاف ہے۔ اس لیے کہ 'یلغز' دھاوے
کے معنوں پر بولا جاتا ہے۔ میدانِ جنگ میں لشکر یا مبارز کی آمد اور چیز ہے
اور فوج کا دھاوا کچھ اور چیز ہے۔" (منظر ص ۳۹)

یہ عبارت صاف بتاتی ہے کہ لفظ 'آمد' کو مقتضائے مقام کے خلاف قرار دینا اس
غلط فہمی پر مبنی ہے کہ 'یلغز' اور 'دھاوا' ایک چیز ہے۔ ذیل کے دو قول اس
غلط فہمی کا مزید ثبوت پیش کر رہے ہیں:—

"یلغز کے معنی ہیں سواروں یا پیدلوں کا دشمن یا فوجِ دشمن
پر دفعتہً ٹوٹ پڑنا۔" (منظر ص ۴۰)

"اس کے معنی ہیں دویدن بر دشمن یا بر فوجِ دشمن۔ ہماری زبان
میں اس کا ترجمہ حملہ اور دھاوا ہے۔" (منظر ص ۴۱)

مگر حقیقت یہ ہے کہ 'یلغز' اور چیز ہے اور دھاوا اور چیز ہے۔ ان دونوں کا فرق واضح
کرنے کے لیے ذیل میں آزاد کی مشہور کتاب 'دربارِ اکبری' کے ایک مقام سے، جہاں
اکبر بادشاہ کی تین یلغاروں کا ذکر کیا گیا ہے، کچھ اقتباس پیش کیے جاتے ہیں:

اکبر کی پہلی یلغار ادہم خاں پر

"پھر جو رکاب میں قدم رکھا تو اس سناٹے سے گیا کہ ماہم نے بھی قاصد

دوڑائے تھے، سب رستے ہی میں رہے، یہ مارا مار گئے اور صبح کا وقت تھا کہ ادہم کے سر پر جا دھمکے ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ یہ اکبر کی پہلی یلغار تھی، کہ جس رستے کو شاہانِ سلف پورے ایک مہینے میں طے کرتے تھے اُس نے ہفتے بھر میں طے کیا ۔"

دوسری یلغار خان زماں پر

" اولوالعزم بادشاہ ادہم خاں سے دل جمعی کر کے آگرے میں آیا آتے ہی توسن ہمت پر زین رکھا ۔ ۔ ۔ ۔ کالپی کے رستے الٰہ آباد کا رُخ کیا اور اس کڑک دمک سے کڑہ مانک پور پر جا کھڑا ہوا کہ خان زماں اور بہادر خاں دونوں ہاتھ باندھ کر پاؤں میں آن پڑے ۔"

تیسری یلغار گجرات[۵] پر

" اکبر نے یلغاریں تو بہت کیں مگر عجب یلغار وہ تھی جب کہ احمد آباد

عـــ۵ ۔ اکبری دربار کے ملک الشعرا فیضی نے اس یلغار کا حال اپنی ایک مثنوی میں بیان کیا ہے۔ اس کے چند مفید مطلب شعر ذیل میں درج کیے جاتے ہیں :

ناگہ یکے قاصدِ تیز گام — رسانید از خانِ اعظم پیام
کہ گجراتیان اند پر رنگ و ریو — بصورت چو آدم بمعنی چو دیو
ہمہ متفق با محمد حسین — کج اندیش و آزادہ از جانبین
دو چندانہ با ہم در آمیختہ — ز سر فتنۂ نو بر انگیختہ
شہنشاہ را ایں سخن کار کرد — برزم آوری عزم یلغار کرد
بروں تاخت از آگرہ گرم حرب — چو خورشید مشرق کہ تازد بغرب

۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔

بیک ہفتہ در احمد آباد رفت — تو گوئی کہ بر مرکب باد رفت

اس مختصر مثنوی کا تقریباً ساڑھے تین سو برس پرانا ایک قلمی نسخہ راقم کے کتب خانے میں موجود ہے اس کو سراج الدین علی نے ۵ ربیع الثانی سنہ ۱۰۳۵ ہجری کو نقل کیا تھا۔

گجرات میں خان اعظم اس کا گوکہ گھر گیا اور وہ شتر سوار فوج کو اُڑا کر پہنچا۔ خدا جانے رفیقوں کے دلوں میں ریل کا زور بھر دیا تھا کہ تار برقی کی پھرتی ۔۔

۔۔ ۔۔ ۔۔ نہ دن دیکھا نہ رات، جنگل اور پہاڑ کا پتا چلا ۔ ۔۔

۔۔ ۔۔ ستائیس منزلوں کو لپیٹ نویں دن گجرات کے سامنے دریائے نربتی کے کنارے پر جا کھڑا ہوا ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ اس وقت تک بھی غنیم کو اس یلغار کی خبر نہ تھی ۔ ۔۔ ۔۔ ۔۔ بادشاہ کو انتظار تھا کہ خان اعظم اُدھر قلعے سے ہمت کر کے نکلے تو ہم ادھر سے دھاوا کریں۔

۔۔ ۔۔ ۔۔ حسین خاں ٹکریہ نے کہا کہ ہاں دھاوے کا وقت ہے۔ بادشاہ نے آواز دی ابھی پلّہ دور ہے۔ تھوڑے ہو، جتنا پاس پہنچ کر دھاوا کروگے تازہ دم پہنچو گے اور خوب زور سے حریف پر گرو گے ؟

ان اقتباسوں میں 'یلغار' سے مراد ہے لشکر کا نہایت تیز رفتاری کے ساتھ ایک ایک دن میں کئی کئی منزلیں طے کر کے دشمن کے سر پر جا پہنچنا ۔ انھیں اقتباسوں

مـ۵ ۔ تزک تیمور (مطبع فتح الکریم، بمبئی ۱۳۰۷ھ) میں ایلغار کا لفظ کئی جگہ آیا ہے۔ ملاحظہ ہوں صفحات ۳۹ و ۱۱ و ۵۱ و ۶۲ و ۷۸ و ۸۰ و ۸۱ و ۸۱ و ۱۸۲ ۔ ذیل میں اس کتاب سے صرف دو مثالیں پیش کی جاتی ہیں:

"تکیہ بر تائیدِ ایزدی نمودہ 'ایلغار' کردم وخود را بہ استعجال بہ بغداد رسانیدم" (ص۶۲)

" اگر در ہند توقف نمایم در مملکت ایران خللے روے خواہد داد ۔

فسق دار الملک ہند نمودہ ایلغار کردم و روزے چند در ماوراء النہر

(بقیہ حاشیہ ص۱۲۷ پر)

سے یہ بھی ظاہر ہو جاتا ہے کہ 'یلغار' اور 'دھاوا' دو مختلف چیزیں ہیں۔ ادہم خاں اور خان زماں پر اکبر نے یلغار تو کی مگر دھاوے کی نوبت نہیں آئی۔ گجرات کی مہم میں دریائے نربتی کے کنارے پہنچ کر یلغار ختم ہو گئی۔ ایک شاہی افسر نے مشورہ دیا کہ اب دھاوا کرنا چاہیے، مگر اکبر نے کہا کہ ابھی فاصلہ زیادہ ہے کچھ دم لے کر آگے بڑھنا اور قلعے کے پاس پہنچ کر دھاوا کرنا مناسب ہے۔

اگر 'یلغار' (یلغر) کا صحیح مفہوم ذہن میں ہوتا اور اس کو 'دھاوا' کا ہم معنی نہ مان لیا گیا ہوتا تو یہ بات سمجھ میں آجاتی کہ راقم نے جہاں 'لشکر کی آمد کا زور و شور' لکھا ہے وہاں لفظ آمد بالکل مقتضائے مقام کے موافق ہے۔

حضرت نقاد کو 'زور و شور' کے الفاظ بھی بے محل معلوم ہوتے ہیں۔ فرماتے ہیں:

"اس محل پر زور و شور کی جگہ 'دھوم' یا 'دھوم دھام' بولنا چاہیے"۔ (منظر[۲۱])

گویا لشکر کی آمد نہ ہوئی برات کی آمد ہوئی۔ 'دھوم' اور 'دھوم دھام' کے لفظ اکثر و

(بقیہ حاشیہ ص۱۲۶) تو تعف نمودم"۔ (ص۱۸۲)

دوسری مثال سے ظاہر ہوتا ہے کہ 'ایلغار' کے لیے نہ دشمن کے ملک یا فوج کی شرط ہے نہ جنگ کے ارادے کی۔ بلکہ اپنے مفتوحہ و مقبوضہ ملک پر بھی ایلغار کی جا سکتی ہے۔ اسی کتاب کے ص۱۸ پر لفظ 'ایلغار' کے معنی یہ بتائے گئے ہیں: "بہ تعجیل از جائے بہ جائے رفتن، یعنی عجلت کے ساتھ ایک جگہ سے دوسری جگہ جانا۔

عہدِ عالمگیری کے ایک صوبہ دار نواب لطف اللہ خاں اپنی شدید بیماری کی حالت میں صاحب زادہ محمد خلیل کو خط میں لکھتے ہیں:

"باید کہ بہ دیدن ایں خط زود تر از زود روانۂ ایں صوب شوند و بہ رسم 'ایلغار' خود را برسانند"۔ (انشائے مادھو رام، مطبع مصطفائی، لکھنؤ ۱۲۶۴ھ ص۴۲)

یہاں بھی 'ایلغار' کے ساتھ دشمن کی فوج کا کوئی تصور نہیں ہے۔

یلغار، یلغر، ایلغار ایک ہی لفظ کی مختلف صورتیں ہیں۔

بیشتر شادی بیاہ اور خوشی کی دوسری تقریبوں کے لیے آتے ہیں۔ مثلاً

لکھوں گر میں اس بیاہ کی دھوم دھام — تو پھر یہ کہانی نہ ہووے تمام
(میر حسن)

میری قسمت میں تھی جو آبادی — ہو گئی دھوم دھام سے شادی
(مرزا شوق)

دھوم کا لفظ کبھی کبھی غم کی تقریبوں کے لیے بھی آتا ہے۔ مشہور مصرع ہے

"عاشق کا جنازہ ہے ذرا دھوم سے نکلے"

مرزا فصیح نے ایک مرثیے میں کہا ہے "قتل الحسین کا شور ہے ذبح الحسین کی دھوم ہے"۔
لیکن ایسے موقعوں پر لفظ 'دھوم' کا استعمال اب ترک ہو چکا ہے۔ بہر حال یلغار ہو یا دھاوا اس کے لیے نہ دھوم کا لفظ مناسب ہے نہ دھوم دھام کا۔ راقم نے لکھا ہے کہ 'بلغز' اور غریو کے لفظوں سے لشکر کی آمد کا زور و شور ظاہر ہوتا ہے۔ ادب و انشا کا کوئی نکتہ شناس ہوتا تو سمجھ لیتا کہ 'بلغز' سے لشکر کی آمد کا زور ظاہر ہو رہا ہے اور 'غریو' سے شور، اور وہ راقم کو لفظوں کے انتخاب اور ترتیب کی داد دیتا۔

راقم نے لکھا ہے کہ اس بند کے "تیسرے مصرعے میں گرد اور گیو بھی ایسے لفظ ہیں کہ ان کی آواز سے بھاری بھاری ڈیل والے لحیم شحیم پہلوانوں کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے"۔ اس قول کے بارے میں حضرتِ نقاد کی رائے حسبِ ذیل ہے:۔

"جناب مرثف کا یہ ارشاد بجا ہے کہ گیو ایسا لفظ ہے کہ اس کی آواز سے بھاری بھاری ڈیل والے لحیم شحیم پہلوانوں کی تصویر آنکھوں میں پھر جاتی ہے۔ ... ... لیکن ... ... گرد کی 'ر' اور 'د'

کے ملنے سے جو بادلوں کے گرجنے کی سی کیفیت پیدا ہوئی تھی وہ الف و نون

علامت جمع کے آجانے سے یوں غائب ہوگئی جیسے بجلی چمک کر غائب ہو جاتی

ہے۔ 'گُردان' کی حالت میں اُس کا لنگ آدھا بھی تو نہیں ہا۔" (منظر ۴۲)

علامت جمع آجانے کے بعد بھی معترض کو 'گُرد' کے لفظ میں کچھ لنگ محسوس ہوتا ہے اور یہ راقم کے قول کو صحیح ثابت کرنے کے لیے کافی ہے۔ لیکن مذاقِ سلیم کا فتویٰ تو یہ ہے 'گردان' کا لفظ 'گرد' سے زیادہ لنگردار ہے۔

"ہماری شاعری کے مولف کا تجاہل" کے بعد دوسرا عنوان یہ قائم کیا گیا ہے "اس بند کے مصنف کا تغافل"۔ اس عنوان کے ماتحت اس بند میں طرح طرح کے عیب نکالے گئے ہیں اور ان کو دُور کرنے کے لیے نئی اصلاحیں دی گئی ہیں۔ 'ہماری شاعری' میں اس بند کی خوبیوں اور خرابیوں کا ذکر نہیں کیا گیا ہے۔ اس لیے ان عیبوں اور اصلاحوں سے بحث کرنے کی ضرورت نہ تھی لیکن حضرت نقاد کا ایک دعویٰ اس کا متقاضی ہے کہ اس سلسلے میں اُن کے ارشاداتِ عالیہ پر ایک نظر کر ہی لی جائے۔ فرماتے ہیں:

"ہماری شاعری کے مولف کو مثال دینے کے لیے ایک بند کیا

ایک شعر بھی ایسا مشکل سے ملتا ہے جو غلطی یا عیب سے خالی ہو"۔ (منظر ۴۳)

حضرت نقاد نے زیر نظر بند کے پہلے مصرعے کو "اول سے آخر تک داد کے قابل" قرار دیا ہے (منظر ۴۳)۔ پانچویں اور چھٹے مصرعے میں کوئی اصلاح نہیں دی ہے۔ باقی تین مصرعوں پر جو اعتراض کیے ہیں وہ طول فضول کو نظر انداز کر کے انھیں کے لفظوں میں حسب ذیل ہیں:

دوسرا مصرع : گھیر نے فخرِ سلیماں کو چلے سیکڑوں دیو

"اس مصرعے میں چار مقام محلِ نظر ہیں"۔:—

۱۔ گھیرنے۔ "یہ لفظ بر محل صرف نہیں ہوا۔ اس لیے کہ کفار کا مقصود اس دھاوے سے قتل حریف ہو نہ کہ اُسے اپنے حلقے میں لے لینا"۔ (منظر ص۴۱)

۲۔ فخر۔ "ادبیت اس محل پر اس کے خلاف ہو۔ اس لیے کہ 'سیکڑوں' کا لفظ اپنے مقابل 'ایک' کا لفظ چاہتا ہو"۔ (منظر ص۴۱)

۳۔ چلے۔ "یہاں 'بڑھے' کہنا تھا تاکہ لفظ مبارز سے مناسبت پیدا ہو جاتی ہو"۔ (منظر ص۴۲)

۴۔ سیکڑوں۔ "یہ لفظ یہاں ۔ ۔ ۔ ۔ معنوی حیثیت سے صرف معیوب ہی نہیں غلط بھی ہو۔ ۔ ۔ ۔ ۔ کافروں کی فوج ہر طرف سے دھاوا کرتی ہو پھر بھی اس کی تعداد سیکڑوں سے نہیں بڑھتی۔ یہ محل 'لاکھوں' کہنے کا تھا۔ ۔ ۔ ۔ شاعر نے ابھی ابھی جسے 'فخرِ سلیماں' کہا ہو اس کی جلالتِ قدر اور رفعتِ شجاعت میں بھی فرق آتا ہو۔ شعریت و ادبیت بھی ساتھ چھوڑے دیتی ہو۔ اس کے سوا لشکر کی کثرت کا تصور جو 'فوجِ کفار' کہنے سے سننے والے کے ذہن میں پیدا ہوا تھا وہ بھی مٹ گیا۔ اور سب سے بڑی بات یہ ہو کہ تاریخی شہادت بھی اس کے خلاف ہو۔ فوجِ یزید کی تعداد ہزاروں سے لے کر لاکھوں تک بتائی گئی ہو"۔ (منظر ص۴۲)

تیسرا مصرع ۔ نیزے تانے ہوئے گرداں عرب صورت گیو

" یہاں نیزے کے ساتھ 'تانے' کا لفظ بھی شاعر کے تغافل کا گلہ مند ہو۔ کیونکہ دھاوے کے وقت گھوڑے بگٹٹ چھوڑ دیے جاتے ہیں، نیزے حریف کی سمت جھکا دیے جاتے ہیں تاکہ لشکرِ حریف تک پہنچ کر سواروں کو پشتِ زین سے اور پیدلوں کو پشتِ زمین سے انی میں چھید کر اٹھالیں " (منظر ص ۴۳)

چوتھا مصرع ۔ گرد کہتی تھی اُکھڑنے کو ہی گیتی کی بھی نیو

" ہمارے باکمال شاعر کا مبالغہ فردوسی سے بڑھ گیا ' اور ضرور بڑھ گیا۔ مگر جو الفاظ ادائے مطلب کے لیے اختیار کیے گئے ' وہ برمحل نظر نہیں آتے " (منظر ص ۴۳)

" گرد زمین کی تہوں کے غبار بن کر اُڑ جانے کی خبر دے سکتی ہو، مگر زمین کی نیو ، اُکھڑنے کی خبر نہیں دے سکتی ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ ۔ جو خبر شاعر نے گرد کی زبانی دی ہو وہ اگر زلزلے کی زبان سے دیتا تو الفاظ کا صرف برمحل ہوتا " (منظر ص ۴۴)

" 'بھی' ۔ اس مصرعے میں یہ لفظ حشو قبیح ہو۔ اس لیے کہ اس سے مراد قائل بدلتی ہو۔ 'بھی' بتاتا ہو کہ اور چیزوں کی نیو اکھڑ چکی ہو اب گیتی (زمین) کی باری ہو " (منظر ص ۴۵)

ان مصرعوں پر اتنے اعتراض کرنے کے بعد اصلاحیں دے کر ان کی صورت بدل دی گئی ہو۔ ذیل میں ہر مصرعے کی اصل صورت اور اصلاح کے بعد جو صورت ہو گئی

ہی دونوں پیش کی جاتی ہیں :

اصل مصرع ـــــ گھیر نے فخر سلیماں کو چلے سیکڑوں دیو
اصلاح کے بعد ـــــ بہر جنگ ایک سلیماں سے بڑھے لاکھوں دیو

اصل مصرع ـــــ نیزے تانے ہوے گردانِ عرب صورت گیو
اصلاح کے بعد ـــــ جن کا ہم سنگ نہ گودرز نہ بہرام نہ گیو

اصل مصرع ـــــ گر دکھتی تھی اکھڑنے کو ہی گیتی کی بھی نیو
اصلاح کے بعد ـــــ طبقے ہل گئے سنبھلا جو دو عالم کا خدیو (نظرحیدرؒ)

ان اعتراضوں اور اصلاحوں پر نظر کرنے سے صاف ظاہر ہوتا ہی کہ ان کی بنیاد دو غلط فہمیوں پر ہی۔ پہلی غلط فہمی تو یہ ہی کہ 'یلغار' کے معنی 'دھاوا' سمجھ لیے گئے ہیں، حالانکہ ان دونوں میں بہت فرق ہی جیسا کہ اوپر واضح کیا جا چکا ہی دوسری غلط فہمی یہ ہی کہ شاعر نے جو صورت حال پیش کی ہی اس کو کچھ کا کچھ سمجھ لیا گیا ہی۔ اصل بند پر ایک دفعہ پھر نظر کیجیے۔

فوجِ کفار کا ہر سو سے وہ یلغر وہ غریو ـــ گھیر نے فخر سلیماں کو چلے سیکڑوں دیو
نیزے تانے ہوے گودانِ عرب صورت گیو ـــ گرد کھتی تھی اکھڑنے کو ہی گیتی کی بھی نیو

زلزلے ہیں کہ قدم اپنے ہٹاتی ہی زمیں
گرد ہیں لے کے طنابوں کو تڑاتی ہی زمیں

شاعر کہتا ہی کہ یزیدی فوج ہر طرف سے منزلیں مارتی ہوئی بڑی تیزی سے چلی

آ رہی ہو، سیکڑوں بڑے بڑے پہلوان نیزے تانے ہوئے امام حسین کو گھیر لینے کے ارادے سے آرہے ہیں، بے شمار پیادوں اور سواروں کی آمد سے بے حد خاک اُڑ رہی ہو، زمین ہل رہی ہو اور تلاطم برپا ہو۔ شاعر نے جنگ چھڑ جانے کا بالکل ذکر نہیں کیا ہو۔ لیکن حضرتِ نقاد نے یہ سمجھ لیا ہو کہ یزیدی فوج آچکی ہو، حملہ ہوچکا ہو، امام حسین میدانِ جنگ میں تنہا کھڑے ہوئے ہیں، لاکھوں سپاہی ان کو گھیرے ہوئے ہیں اور وہ جنگ کے لیے تیار ہو گئے ہیں۔ صورتِ حال کو اس طرح بدل دینے کے بعد جو اصلاحیں دی گئی ہیں وہ شاعر کے مدعا سے ہم آہنگ کیونکر ہو سکتی ہیں؟ ان غلط فہمیوں کو نظر میں رکھنے سے کئی اعتراض اور کئی اصلاحیں خود بخود بے معنی ثابت ہو جاتی ہیں۔ اس لیے اُن سے بحث کرنے کی ضرورت نہیں۔

بند کے دوسرے مصرعے میں 'فخر' کی جگہ 'ایک' کا لفظ تجویز کیا گیا ہو۔ شاعر نے 'فخرِ سلیماں' کہہ کر گیو صورت اور دیو سیرت کفار کے مقابلے میں امام حسین کی انسانی عظمت اور روحانی رفعت کو نمایاں کیا تھا۔ حضرتِ نقاد نے 'لاکھوں' کے مقابلے میں 'ایک' کا لفظ رکھ کر قاری کی توجہ عددی تقابل کی طرف موڑ دی اور اس طرح امام حسین کی جلالتِ قدر کے ساتھ مصرعے کی شان بھی گھٹا دی۔ 'سیکڑوں' کے لفظ پر جو اعتراض کیے گئے ہیں وہ اس وقت درست ہو سکتے تھے جب شاعر نے یزیدی فوج کی کُل تعداد اتنی بتائی ہوتی۔

بند کے تیسرے مصرعے میں شاعر نے مناسب لفظوں کے برمحل استعمال سے جو کامیاب تصویر کشی کی تھی وہ اصلاحی صورت میں نظر سے اوجھل ہو گئی۔ ایک کی جگہ تین پہلوانوں کے نام لینے سے کوئی فائدہ تو نہ ہوا، حشو کا عیب البتہ پیدا

ہو گیا۔ کئی پہلوانوں کے نام لینا اُس وقت مفید مطلب ہوتا جب وہ الگ الگ فنوں کے ماہر ہوتے۔ مثلاً کوئی شمشیر زنی میں مشہور ہوتا، کوئی تیر اندازی میں، کوئی نیزہ بازی میں۔

بند کے چوتھے مصرعے میں شاعر نے گرد کی زبانِ حال سے زمین کی نیو اُکھڑنے کی خبر جو دی ہے اُس پر اعتراض کیوں ہے؟ حضرت نقاد کو تسلیم ہے کہ "گرد زمین کی تہوں کے غبار بن کر اُڑ جانے کی خبر دے سکتی ہے۔" سوال یہ ہے کہ زمین کی تہوں کے غبار بن کر اُڑ جانے کے بعد گیتی کی نیو اُکھڑ جانے میں کیا کسر باقی رہی؟ شاعر نے گرد کی زبانی جو خبر دی ہے زلزلے اس کی تصدیق کر رہے ہیں اگر حضرتِ نقاد کی تجویز کے مطابق وہ خبر زلزلے کی زبانی دی جاتی تو یہ بات پیدا نہ ہوتی اور کلام کا زور گھٹ جاتا اسی مصرعے میں 'بھی' کے لفظ پر جو اعتراض کیا گیا ہے وہ بھی صحیح نہیں ہے۔ 'مراد قائل' یہ نہیں ہے کہ "اور چیزوں کی نیو اکھڑ چکی ہے اب گیتی کی باری ہے۔" شاعر کا مطلب یہ ہے کہ اور تلاطم اور تہلکے تو تھے ہی اب زمین کی نیو بھی اکھڑنے والی ہے۔

اس بند پر جو اعتراض کیے گئے ہیں اور جو اصلاحیں دی گئی ہیں ان کا مختصر جائزہ لیا جا چکا۔ افسوس ہے کہ حضرت نقاد کو ایک اعتراض بھی ایسا نہیں ملتا جو تنقید کی نگاہ میں معقول ٹھہرے اور ایک اصلاح بھی ایسی نہیں سوجھتی جس کو مذاقِ سلیم قبول کر سکے۔

تعقید ہی یا نہیں؟

'ہماری شاعری' میں ناسخ کا یہ شعر تعقیدِ لفظی کی مثال میں پیش کیا گیا ہی

ذبح وہ کرتا تو ہی پر چاہیے اے مرغِ دل
دم پھڑک جائے تڑپنا دیکھ کر صیاد کا

اور لکھا گیا ہی کہ شاعر کہنا یہ چاہتا ہی کہ مرغِ دل کا تڑپنا دیکھ کر صیاد کا دم پھڑک جائے، لیکن دوسرے مصرعے کے لفظوں کی فطری ترتیب میں فرق پڑ جانے سے ذہن اس مطلب کی طرف چلا جاتا ہی کہ صیاد کا تڑپنا دیکھ کر مرغِ دل کا دم پھڑک جائے۔ حضرتِ نقاد فرماتے ہیں کہ "شعرِ ناسخ کے سمجھنے میں نہ کوئی غلطی ہوتی ہی نہ دقت۔" (منظر ص۲۶) اس سلسلے میں کسی بحث کی ضرورت نہیں معلوم ہوتی ہی۔ ہر شخص یہ شعر پڑھ کر آسانی سے فیصلہ کر سکتا ہی کہ مصنف کا قول صحیح ہی یا نقاد کا۔

پھر ارشاد ہوتا ہی کہ اس شعر میں "دو عیب ہیں، تعقیدِ لفظی اور پہلے نمبر۔" (منظر ص۲۶)۔ یہاں حضرت نقاد نے تعقیدِ لفظی کا عیب خود تسلیم کر لیا ہی۔ اب رہا دوسرا عیب، اس کے متعلق گزارش ہی کہ اس شعر میں دو نہیں دس عیب بھی ہوتے تو تعقید کی مثال میں پیش کرتے وقت اُس کے دوسرے عیبوں کا ذکر بے محل ہوتا۔

اسی تعقیدِ لفظی کی بحث کے سلسلے میں تعشق کا یہ شعر بھی نقل کیا گیا ہے:

سر کو مرجائیں نہ ٹکرا کے اسیرانِ قفس
شور اتنا نہیں اے برگِ خزاں لازم ہے

اور لکھا گیا ہے کہ "اس شعر کا پہلا مصرع بہت بُری تعقید کی اچھی مثال ہے"۔ حضرت نقّاد فرماتے ہیں:

"یہ مصرع صورتِ موجودہ میں تعقید کی مثال ہو سکتا ہے، مگر بُری تعقید کی بھی مثال نہیں ہو سکتا، چہ جائے کہ بہت بُری تعقید کی مثال کہا جا سکے۔ اس لیے کہ اس میں 'سر کو ٹکرا کے نہ مرجائیں' کی جگہ یہ کہا گیا ہے 'سر کو مرجائیں نہ ٹکرا کے'، یعنی صرف ایک لفظ کی جگہ بدل گئی ہے۔" (منظر ص ۲۸)

پھر ارشاد ہوتا ہے کہ اس شعر کے دوسرے مصرعے میں جو تعقید ہے وہ "اس سے کہیں زیادہ بُری اور کہیں زیادہ تکلیف دہ ہے۔" (منظر ص ۲۹) اور اس قول کی توضیح یوں کی جاتی ہے:

"دوسرا مصرع یہ ہے 'شور اتنا نہیں اے برگِ خزاں لازم ہے'۔ اس کی نثر یہ ہوئی 'اے برگِ خزاں اتنا شور لازم نہیں ہے'، اب ملاحظہ ہو کہ 'شور' جس کی جگہ شعر میں پانچویں نمبر پر ہے وہ مصرعے کا پہلا لفظ ہے۔ اسی طرح 'لازم نہیں ہے' میں 'نہیں' جو نثر میں چھٹے نمبر پر ہے وہ مصرعے کا تیسرا لفظ ہے۔ اور 'ہے' جو نثر و نظم دونوں کا آخری لفظ ہے 'نہیں' سے چار نمبروں کے فاصلے پر واقع ہے۔" (منظر ص ۲۹)

سوال یہ ہی کہ جس طرح دوسرے مصرعے کی نثر کرکے لفظوں کی بے ترتیبی دکھائی ہی اسی طرح پہلے مصرعے کی بھی نثر کیوں نہ کی۔ مصرع یہ ہی "سر کو مرجائیں نہ ٹکرا کے اسیران قفس۔" اس کی نثر یہ ہوئی "اسیران قفس سر کو ٹکرا کے مر نہ جائیں۔" نثر میں جو سات ٹکڑے ترتیب وار آئے ہیں مصرعے میں ان کی ترتیب یوں ہو گئی ہی ۲۔۳۔۵۔۶۔۴۔۱۔ یعنی ایک لفظ بھی اپنی جگہ پر باقی نہ رہا۔ کہاں یہ حقیقت اور کہاں یہ قول کہ "اس مصرعے میں صرف ایک لفظ کی جگہ بدل گئی ہی۔" مصرع ثانی میں اگر "شور، جس کی جگہ نثر میں چھٹے نمبر پر ہی وہ مصرعے کا پہلا لفظ ہی" تو مصرع اول میں 'اسیران قفس' جو نثر کا پہلا لفظ تھا مصرعے کا آخری لفظ ہو گیا ہی۔ مصرع ثانی میں ایک لفظ 'ہی' تو ایسا ہی جو نثر میں بھی سب سے آخر میں آیا ہی اور مصرعے میں بھی۔ مصرع اول اور اس کی نثر کے لفظوں میں اتنا ترتیبی اشتراک بھی نہیں ہی۔ اس طرح حضرت نقاد کے معیار سے بھی مصرع اول میں تعقید زیادہ ہی۔ بلکہ حقیقت میں تعقید وہ زیادہ بری معلوم ہوتی ہی جہاں دو متعلق ٹکڑوں کے درمیان میں کوئی غیر متعلق ٹکڑا آجاتا ہی۔ پہلے مصرعے میں یہی صورت ہی کہ 'سر کو' اور 'ٹکرا کے' ان متعلق ٹکڑوں کے درمیان میں 'مرجائیں نہ' کا غیر متعلق ٹکڑا آگیا ہی جس سے مصرع کانوں کو بہت ناگوار معلوم ہوتا ہی۔ اس لیے یہ ایسی تعقید نہیں ہی جو نظم کی مجبوریوں کی بنا پر نظر انداز کی جاسکے، بلکہ بری تعقید ہی۔ مصرع ثانی میں 'خزاں' قافیہ ہی اور 'لازم ہی' ردیف۔ اس لیے یہ لفظ اپنی جگہ سے ہٹائے نہیں جاسکتے۔ مصرع اول میں اس طرح کی کوئی مجبوری نہ تھی لفظوں

کی صحیح ترتیب سے نہ وزن بدلتا تھا، نہ قافیے میں کوئی عیب آتا تھا، نہ ردیف میں خلل پڑتا تھا۔ اس لیے یہ تعقید صرف بُری نہیں، بلکہ بہت بُری ہے۔

جدّتِ ادا کی ایک مثال

'ہماری شاعری' میں جدّت ادا سے کلام کے اثر میں اضافہ ہو جانے کی
مثال میں سوداؔ کا یہ شعر پیش کیا گیا ہے :

کیفیتِ چشم اُس کی مجھے یاد ہے سوداؔ
ساغر کو مرے ہاتھ سے لینا کہ چلا میں

حضرتِ نقاد سوال کرتے ہیں کہ "جدّت ادا سے یہاں کیا مراد ہے؟" (منظر ص۵۷)
جواب یہ ہے کہ 'ہماری شاعری' کے مصنف کے مخاطب صحیح وہ لوگ ہیں جن کی نظر
میں ایسے متعدد شعر ہیں جن میں نشیلی آنکھوں کو جامِ شراب سے تشبیہ دی گئی ہے اور
جنھیں معلوم ہے کہ اس مضمون کو شاعروں نے کس کس طرح باندھا ہے۔ ایسے لوگ
جب سوداؔ کا یہ شعر پڑھتے ہیں تو فوراً محسوس کر لیتے ہیں کہ اس مضمون کو جس طرح سوداؔ
نے ادا کیا ہے اس طرح اُردو کے کسی اور شاعر نے ادا نہیں کیا۔ اُنھیں یہ پوچھنے کی
ضرورت نہیں ہوتی کہ "جدّت ادا سے یہاں کیا مراد ہے؟"

آزادؔ 'آبِ حیات' میں سوداؔ کے اِس شعر کے متعلق لکھتے ہیں :

"اُستاد مرحوم کہا کرتے تھے کہ جب سوداؔ کے سامنے کوئی یہ شعر

پڑھ دیتا تھا یا اپنی ہی زبان پر آجاتا تھا تو وجد کیا کرتے تھے اور مزے لیتے تھے۔"

اور ذوق کا یہ قول نقل کرنے کے بعد کہتے ہیں :

" اسی انداز کا ایک شعر نظیری کا یاد آگیا

بوے یار من ازین ست وفا می آید   گلم از دست بگیرید کہ از کار شدم"

آزاد نے سچ کہا ہے کہ نظیری کا یہ شعر اسی انداز کا ہے۔ لیکن حالی نے اپنے دیوان کے مقدمے میں نظیری کا یہی شعر نقل کرکے لکھا ہے :

" اس میں شک نہیں کہ سودا نے اپنے شعر کی بنیاد نظیری کے مضمون پر رکھی ہے۔"

حضرت نقاد بھی حالی کے ہم نوا ہیں ۔ فرماتے ہیں :

" اس میں کوئی شک نہیں کہ سودا نے یہ شعر نظیری کے شعر پر نظر کرنے کے بعد کہا ہے۔" (منظر ص۵۵)

جس بات میں خواجہ حالی اور حضرت نقاد دونوں کو شک نہیں ہے مجھے تو اس میں شک کی بہت گنجائش نظر آتی ہے۔ صائب کا ایک شعر ہے :

تمام از گردش چشم تو شد کار من اے ساقی !

ز دست من بگیر ایں جام را کز خویشتن رفتم

سودا کا شعر نظیری کے شعر پر مبنی نہیں ہے بلکہ صائب کے اسی شعر کا ترجمہ معلوم ہوتا ہے۔ خواجہ حالی نے سودا اور نظیری کے ان شعروں کے بارے میں جو کچھ لکھا ہے اس کے ہر فقرے سے اختلاف کرنے کے بعد حضرت نقاد نے ان دونوں شعروں کی شرح میں بڑی بڑی موشگافیاں اور خیال آرائیاں کی ہیں اور رسالے کے

آخری بارہ صفحے اس بحث سے بھر دیے ہیں. لیکن اس طول کلام کا 'ہماری شاعری' سے کوئی تعلق نہیں۔ پھر ہم اس بحث میں کیوں پڑیں۔

خاتمۂ کلام

'جوہر آئینہ' اور 'منظر آئینہ' میں جو طولانی بحثیں کی گئی ہیں وہ بیشتر مثالوں سے متعلق ہیں اور اُن کا ماحصل یہ ہے کہ 'ہماری شاعری' میں زیر بحث مسائل کی توضیح کے لیے جو مثالیں پیش کی گئی ہیں اُن میں بعض مفید مطلب نہیں ہیں اور بعض میں کچھ عیوب و اسقام بھی ہیں جن کو دور کرنے کے لیے شعروں پر اصلاحیں دی گئی ہیں۔ پیش نظر کتاب (آئینۂ سخن فہمی) میں منطقی تجزیے اور عقلی استدلال کی روشنی میں یہ حقیقت واضح کر دی گئی ہے کہ یہ تمام اعتراضات و اصلاحات دخل بے محل اور جسارت بے جا کے مصداق ہیں۔ ایک اعتراض بھی ایسا نہیں جو معقول ہو اور ایک اصلاح بھی ایسی نہیں جو قابلِ قبول ہو۔ لیکن اگر یہ اعتراض صحیح ہوتے تو بھی کتاب میں کوئی بڑا نقص لازم نہ آتا، کیونکہ یہ ایک مسلّم حقیقت ہے کہ مثال کی مناسبت یا نا مناسبت سے نفس مسئلہ پر کوئی اثر نہیں پڑتا۔

'ہماری شاعری' کے مطالب کے بارے میں صرف دو باتیں کہی گئی ہیں۔ ایک یہ کہ 'ایجاز' کی قدیم اصطلاح کی موجودگی میں 'اختصار' کی جدید اصطلاح غیر ضروری

ہے، دوسری یہ کہ شعر میں خیال کی اصلیت کی جو صورتیں بیان کی گئی ہیں وہ خواجہ حالی کی بتائی ہوئی صورتوں سے مختلف ہیں، لہذا ناقص ہیں۔ یہ دونوں غلط فہمیاں بھی دور کردی گئی ہیں۔ 'ایجاز' اور 'اختصار' کا فرق اور زیادہ واضح کر دیا گیا ہے اور حالی سے اختلاف کی وجہ دلیلوں کے ساتھ بیان کردی گئی ہے۔ اس مختصر کتاب کے پڑھنے والوں کو شاید کچھ اندازہ ہو گیا ہو گا کہ 'ہماری شاعری' کا مصنف جو بات کہتا ہے سوچ سمجھ کر کہتا ہے اور جو دعویٰ کرتا ہے اس کے لیے دلیل بھی رکھتا ہے۔

حضرت نقادؔ نے ایک جگہ 'ہماری شاعری' کے مصنف کے لیے میر کی روح سے یہ شعر کھوایا ہے:۔

کساں کہ ہیچ نہ فہمیدہ اند در ہمہ عمر
بہ عیب جوئی من جملہ نکتہ داں شدہ اند (جوہر ص ۲۲)

انصاف سے سوال ہے کہ یہ شعر کس پر صادق آتا ہے؟ ہیچ مداں مصنف پر یا ہمہ داں نقاد پر!

حد سزائے کمالِ سخن ہے کیا کہیے
ستم بہائے متاعِ ہنر ہے کیا کہیے
(غالب)

ضمیمہ

نکاتِ سخن

’جوہرِ آئینہ‘، اور ’منظرِ آئینہ‘ میں ’ہماری شاعری‘ کی زبان پر کچھ اعتراض ایسے مبارزطلبانہ انداز میں کیے گئے ہیں جس میں یہ دعویٰ مضمر معلوم ہوتا ہو کہ یہ رسالے ادب و انشا کے شاہکار ہیں۔ اس دعوے کی حقیقت واضح کرنے کے لیے ’جوہرِ آئینہ‘ سے کچھ فقرے، جملے اور عبارتیں جلی حرفوں میں اور اُن کے بارے میں راقم کے معروضات خفی خط میں درج کیے جاتے ہیں۔ جن لفظوں کی طرف خاص طور پر توجہ دلانا ہو اُن پر خط کھینچ دیا گیا ہو۔ ملحوظ رہے کہ یہ رسالہ کوئی سرسری فکر اور قلم برداشتہ تحریر نہیں ہو، بلکہ بڑی دماغ سوزی اور جگر کاوی کا ثمرہ ہو۔ اس کے بارے میں مصنف رسالہ بڑے فخر کے ساتھ فرماتے ہیں ”کاغذ پہ رکھ دیا ہو کلیجہ نکال کے[1]“ اور ان کے خیال میں یہ ایسا کارنامہ ہو جس کی تعریف

---

[1] جناب اثر لکھنوی کے مضمون ”جوہرِ آئینہ پر ایک نظر“ (ادب، لکھنؤ، دسمبر ۱۹۳۵ء) کے جواب میں حضرت نقاد کا مضمون ’نغمۂ تحقیق‘، (ادبِ لطیف، لاہور، سالنامہ ۱۹۳۶ء) شائع ہوا۔ اس میں انھوں نے ایک جگہ حضرتِ اثر سے خواہش کی ہو کہ ”میرے ناچیز رسالے کو پھر اپنے مطالعے سے سرفراز فرمائیں، اس لیے کہ ’کاغذ پہ رکھ دیا ہو کلیجہ نکال کے‘۔“

میں ادبی تنقید کی زبان گونگی ہو۔

۱۔ "خامۂ حقیقت نگار ... ... یوں سویا کہ سیر وجنبش کیسی کروٹ تک نہ بدلی۔" صلہ

کیا کروٹ بدلنے میں 'جنبش' سے بھی کم حرکت ہوتی ہے؟

۲۔ "اخباروں میں تقریظوں کا غلغلہ رہا، رسالوں میں تعریفوں کا ہنگامہ رہا، مگر تنقید اس پر آج تک ڈھونڈھے نہیں ملتی۔" صلہ

'آج تک' کو حذف کیجیے یا یوں کہیے 'آج تک ڈھونڈھے نہ ملی'۔

۳۔ "ابھی یہ نہیں کہا جا سکتا کہ یہ کتاب چمن کی بہار رہی یا بن کی آگ۔" صلہ

کتاب کو چمن کی بہار یا بن کی آگ کہنا کیا معنی؟ یہ استعاروں کا بے محل صرف ہے۔

۴۔ "بی، اے کا درجہ قریب قریب تعلیم اردو کے لیے آخری درجہ ہے، اس لیے اگر یہ کتاب مایۂ تحقیق و سرمایۂ تدقیق ہو تو یقیناً بی، اے کے نصاب کے لیے ایسی کتاب ملنا مشکل ہے۔ اور اگر خدا ناکردہ ایسا نہیں ہے تو نتیجہ ظاہر ہے یعنی

خشتِ اول چوں نہد معمار کج تا ثریا می رود دیوار کج" صلہ

(۱) جو کتاب تعلیم اردو کے آخری درجے میں داخل نصاب ہو اُس کو 'خشتِ اول' کہنا شاید 'مایۂ تحقیق و سرمایۂ تدقیق' ہے۔

لہ حضرت نقاد نے اپنے دونوں رسالے 'جوہر آئینہ' اور 'منظر آئینہ'، ایک مدحیہ قصیدے کے ساتھ ایک رئیس کی خدمت میں بھیج کر اس گراں قدر تحفے کو شرفِ قبول بخشنے کی درخواست یوں کی ہے:— یہ ارمغانِ جوہر و منظر قبول ہو نقد ادب کی جس کی ثنا میں زباں ہو لال (کلیاتِ بیخود ص ۱۵۱)

ب۔ 'قریب قریب' کو مؤخر اور 'تعلیم اُردو کے لیے' کو مقدم کیجیے۔

۵۔ "میری کتاب (آئینہ) 'ہماری شاعری' کے لیے تہنیت کا ترانہ ہے، مسرت کا شادیانہ ہے، یا اُردو زبان کا مرثیہ، اُردو شاعری کا نوحہ ہے۔"

'ترانہ' کے بعد 'ہے' نہ ہوتا تو عبارت کے دو ٹکڑوں میں توازن کی صفت پیدا ہو جاتی۔

۶۔ "جلد اوّل انشاء اللہ ڈیڑھ سو صفحے تک جائے گی اور جنوری تک انشاء اللہ منظر عام تک آئے گی۔"

'انشاء اللہ' کی تکرار بے ضرورت اور مخل فصاحت ہے۔

۷۔ "جس کلام کی ابتدا اس دریدہ دہنی سے کی جائے وہ درشت مزاج آدمی کو آمادۂ جنگ کر دے گی اور نازک مزاج آدمی کو ہمیشہ کے لیے متکلم کی صورت کیسی نام سے بیزار کر دے گی۔" حلّ

ا۔ 'درشت مزاج آدمی' اور 'نازک مزاج آدمی' میں تکرار الفاظ کا عیب ہے۔

ب۔ 'کر دے گی' کی تکرار بے ضرورت اور معیوب ہے۔

ج۔ 'کر دے گی' کا فاعل دونوں جگہ ضمیر 'وہ' ہے، جس کا مرجع کلام مذکر ہے۔ اس لیے فعل بھی مذکر ہونا چاہیے۔ یعنی 'کر دے گی' کی جگہ 'کر دے گا' ہونا چاہیے۔

د۔ 'ہمیشہ کے لیے' اور 'صورت کیسی' کے تاکیدی فقرے یہاں بے محل ہیں۔

اس عبارت کو یوں بنا لیجیے۔

جس کلام کی ابتدا اس دریدہ دہنی سے کی جائے وہ درشت مزاجوں کو

آمادۂ پیکار اور نازک دماغوں کو متکلم کے نام سے بیزار کرے گا۔

اس طرح سارے عیب بھی نکل گئے، اور وہ خوبیاں بھی آگئیں جن کو

اختصار، چستی، روانی، توازن اور زور کہتے ہیں۔

۸۔ "اتنا کہہ دینے کے بعد اہل ذوق وارباب نظر کے لیے کچھ اور بیان کرنے

کی ضرورت نہیں رہتی۔" ص۲

ا۔ 'کہہ دینا' کی جگہ 'بیان کرنا' اور 'بیان کرنا' کی جگہ 'کہنا' مناسب تھا۔

ب۔ 'نہیں' کے بعد 'رہتی' بے ضرورت ہے اور قابل حذف۔

۹۔ "تم کو اپنی جان کے برابر ہی نہیں بلکہ اپنی جان سمجھتا ہے۔" ص

'ہی' اور 'نہیں' کو حذف کیجیے اور یوں کہیے 'تم کو اپنی جان کے برابر

بلکہ اپنی جان سمجھتا ہے'۔

۱۰۔ "دوسرا فرق ... ... نازک ہے اور زیادہ نازک۔" ص

ا۔ پہلے فرق کا ذکر نہیں کیا گیا پھر یہ دوسرا فرق کیونکر ہوا؟

ب۔ 'زیادہ' تقابل کے موقع پر آتا ہے یہاں اس کی جگہ 'بہت'

کہنا چاہیے۔

۱۱۔ "معشوق برابر وعدہ خلافیاں کرتا چلا آتا ہے۔ ایک دن عاشق نے

اس سے شکایت کی۔" ص

'چلا آتا ہے' نہیں 'چلا آتا تھا' کہیے۔

۱۲۔ "طرح بحرکت رائے مہملہ اور طرح بسکون رائے غیر منقوطہ میں کوئی فرق

نہیں۔" ص۳۳

شاید تکرار لفظ سے بچنے کے لیے اس جملے میں ایک جگہ 'رائے مہملہ' اور دوسری جگہ 'رائے غیر منقوطہ' کہا گیا ہو۔ لیکن یہاں تکرار لفظ مخل فصاحت نہیں بلکہ مفید وضاحت ہو۔

۱۳۔ "رازداران ادب جانتے ہیں کہ صرف صحت لفظی اور ہو اور فصاحت اور" ص

ا۔ 'رازدار' اور 'رازدان' کا فرق سمجھیے اور 'رازداران ادب' کی جگہ 'رازدانان ادب' کہیے۔

ب۔ "صحت لفظی اور ہو اور فصاحت اور"۔ اس جملے میں 'اور' کا لفظ تین جگہ آیا ہو۔ درمیانی 'اور' کو حذف کیجیے۔ باقی دونوں جگہ 'اور' سے پہلے 'کچھ' کا لفظ بڑھائیے۔

۱۴۔ "اس کا جواب صاف ہو" ص

صاف جواب قطعی انکار کے معنی بھی دیتا ہو۔ وضاحت کلام کے لیے یہاں صاف کی جگہ ظاہر کہیے یا آسان۔

۱۵۔ "'مری جاں' کی لطافت اور پیار نے 'تم' کے سوا آپ اور جناب کی گنجائش ہی نہیں رکھی" ص

مری جاں کی لطافت ہی کیا کم تھی' اس پر طرّہ 'مری جاں' کا پیار۔ نور' علیٰ نور۔

۱۶۔ "قابل دید و قابل داد ہو" ص

ایک جگہ 'قابل' لکھا تھا تو دوسری جگہ 'لائق' لکھیے۔ تکرار لفظ کا

عیب نکل جاتا۔

۱۷۔ "معشوق جس کی وعدہ خلافیوں کی شکایت کرنا مقصود ہو، بلکہ جس کے طرزِ عمل کی اصلاح منظور ہو۔" ص۸

شکایت کے بعد 'کرنا'، حذف کر دیا جائے تو ان جملوں میں توازن کی خوبی پیدا ہو جائے۔

۱۸۔ "جھوٹے وعدے کرنے والے نازک مزاج و نازک دل معشوق سے' ایسے وعدے' سے زیادہ بلیغ، مہذب اور آمادۂ رحم کرنے والے لفظ غالباً اس محل کے لیے خلق ہی نہیں ہوئے۔" ص۸-۹

اس عبارت میں 'معشوق سے' کے بعد ایک خلا رہ گیا ہے اس کو پُر کرنے کی غرض سے کچھ الفاظ مثلاً 'کہنے کے لیے' بڑھائیے۔ اب 'اس محل کے لیے' کا فقرہ بے کار ہے۔ اس کو حذف کیجیے۔

۱۹۔ "تمھارا یہ برتاؤ بے خیالی اور متوجہ نہ ہونے کی وجہ سے ہے۔"

'متوجہ نہ ہونے' کی جگہ 'بے توجہی' بنا لیجیے تو جملہ چست ہو جائے۔

۲۰۔ "وہ خود اُسے جھوٹا کہنے کی جرأت نہیں کرتا۔ بلکہ اس کی ضرورت ہی نہیں سمجھتا۔ اس لیے کہ وہ خوب جانتا ہے کہ اس عبارت کا مفہوم کیا ہے۔" ص۹

ا۔ یہاں تین ضمیریں موجود ہیں' وہ، اُسے، وہ۔ مگر مرجع کسی کا مذکور نہیں۔

ب۔ 'اس عبارت' سے کون سی عبارت مراد ہے؟

۲۱۔ "ہماری شاعری، جب اوّل مرتبہ شائع ہوئی تھی تو اس میں اختصار کے متعلق اتنی ہی عبارت تھی جتنی .. .. استعمال نہ کیا جائے، پر ختم ہوتی تھی۔" ص۱۲

'ختم ہوتی تھی'، نہیں 'ختم ہوتی ہی' کہیے۔ اس لیے کہ یہ عبارت 'ہماری شاعری' میں اب بھی موجود ہی۔

۲۲۔ "سپر بہیاں آڑے آتی نظر نہیں آتی" ص۱۳

اہل زبان 'آڑے آتی'، نہیں 'آڑے آتے'، کہیں گے۔

۲۳۔ "اختصار بھی کلام کی ایک خوبی ہی مگر اسی حالت میں کہ جو کچھ کہنا ہی سب مختصر لفظوں میں خوب صورتی سے کہہ لیا جائے" ص۱۴

ا۔ 'مختصر لفظوں میں'، کا فقرہ بے ضرورت ہی اور قابل حذف۔

ب۔ لفظوں کا مختصر ہونا اور چیز ہی اور کلام کا اختصار اور چیز ہی۔

۲۴۔ "ایسا کرنے میں حق بجانب ہی یا غلط کار" ص۱۶

'حق بجانب' کی جگہ اگر 'درست عمل'، ہوتا تو تقابل صحیح ہوتا، اور اگر 'راست کردار'، ہوتا تو توازن کا حسن بھی آجاتا۔

۲۵۔ "ممکن ہی کہ میرے دل کے اس فعل کا تعلق نہ ط(?)ناتائی سے ہو نہ نادانی سے، بلکہ زنجیر وضع میں جکڑے ہونے کے سبب سے ہو" ص۱۶

'کے سبب'، کو حذف کر دیجیے تو جملے کی ترکیب درست ہو جائے۔

۲۶۔ "سوچتے سوچتے حقیقت پردہ فگن ہوتی ہی اور اصل راز اس کی سمجھ میں آتا ہی" ص۱۶

ا۔ 'پردہ فگن'، اس محل پر "مراد قائل سے بیزار ہی"۔ 'پردہ برفگن' کہیے۔ 'پردہ افگندن'، کے معنی ہیں پردہ ڈالنا اور 'پردہ برافگندن'، کے معنی ہیں 'پردہ اٹھانا'۔

ب۔ "سمجھ میں آتا ہے" نہیں "آجاتا ہے" کہیے۔

۲۷۔ "میرے دل کا یہ فعل وجدانیات صحیح کی بنا پر ہے۔" ص۱۹

'وجدانیات' کی جگہ 'وجدان' کہیے۔ 'وجدانیات' کے معنی ہیں وجدانی

چیزیں۔ یہ 'وجدان' کی جمع نہیں ہے بلکہ 'وجدانی' کی۔

۲۸۔ "اس شعر میں اتنے عالموں کا ذکر ہے۔" ص۱۶

کیا رباعی کو شعر کہہ سکتے ہیں؟

۲۹۔ "نادانی کی کارفرمائی جاننا۔" "دانائی کی کرشمہ سازی گردا ننا۔"

"وجدانیات کی معجزہ آرائی کا نتیجہ پانا۔" ص۱۶

انشا پردازی کی بے محل نمائش سے لفظ و معنی کا تناسب رخصت ہوگیا۔

۳۰۔ "الفاظ کم کر دینے سے معنی میں کوئی کمی نہیں ہوتی، بلکہ کچھ اور

زیادتی ہوتی ہے۔" ص۱۹

'اور' کو حذف کیجیے۔ اور 'ہوتی ہے' کی جگہ 'ہو جاتی ہے' بنا لیجیے۔

۳۱۔ "زلزلے اُسے (یعنی قبر کو) کروٹ بدلوائیں گے۔" ص۲۱

ایک زلزلہ بھی قبر کو کئی کروٹیں بدلوا سکتا ہے۔ مگر یہاں کئی زلزلے

ہیں اور صرف ایک کروٹ!

۳۲۔ "اکثر بچہ سر کے بل ہی پیدا ہوتا ہے۔" ص۲۲

'اکثر' اور 'ہی' کی جگہ بدلیے اور 'بل' کی جگہ 'بھل' کہیے تو جلے کے

بل نکل جائیں۔ "بچہ اکثر سر ہی کے بھل پیدا ہوتا ہے۔"

۳۳۔ "حشو اس خوب صورتی سے سمیٹا ہے کہ بے اختیار واہ نکل جاتی ہے۔" ص۲۶

ا۔ حشو سمیٹنا یعنی چہ؟

ب۔ 'بے اختیار' کے پہلے 'منھ سے' یا 'زبان سے' کا فقرہ لائیے۔

۳۴۔ "شاعر نے آخر میں کہا تو یہ کہا کہ 'ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے'" ص ۲۵

'کہا تو یہ کہا' یہ فقرہ اس محل پر کہتے ہیں جب کوئی شخص دیر تک خاموش رہنے کے بعد کوئی ایسی بات بولے جو خلاف توقع یا بے موقع یا بے تکی ہو۔ یہاں تو ایک ہڈی اپنی داستان سنا رہی تھی جو اس جملے پر ختم ہوئی کہ 'ہم بھی کبھی تیری طرح انسان تھے'۔ اس لیے یہاں 'کہا تو یہ کہا' کا فقرہ بے محل ہے۔ پھر حضرت نقاد ہڈی کے اس جملے کو نہایت برمحل اور پُراثر بھی سمجھتے ہیں۔ اس لیے یہ فقرہ اور بھی زیادہ بے محل ہے۔

۳۵۔ "میں نے اس ہڈی پر دیدہ و دانستہ پاؤں نہیں رکھا تھا، بلکہ جا پڑا تھا۔" ص ۲۸-۲۹

جملے کی ساخت سے صاف ظاہر ہوتا ہے کہ 'رکھا تھا' اور 'جا پڑا تھا' کا فاعل ایک ہی ہے یعنی 'میں'۔ پس 'جا پڑا تھا' کا مفہوم ہوا 'میں ہڈی پر جا پڑا تھا'، حالانکہ قائل کو کہنا یہ تھا کہ 'پاؤں ہڈی پر جا پڑا تھا'۔

۳۶۔ "بظاہر لفظ غرض بھرتی کا لفظ معلوم ہوتا ہے۔" ص ۲۹

پہلا 'لفظ' بے ضرورت ہے اور تکرار کا عیب پیدا کرتا ہے۔ اس کو حذف کیجیے۔

۳۷۔ "دوسرے مصرعے نے یہ بتایا کہ معمولی انسان نہیں تھے، بلکہ حسین و جمیل انسان تھے۔ ہمارے ہونٹ اور دانت لعل و گوہر سے بہتر تھے۔ جب یہ کہہ چکا کہ انسان تھے تو یہ کہا جا رہا ہے کہ صرف حسین ہی نہ تھے، صاحب جاہ

بلکہ صاحب تاج و تخت تھے۔ ہمارے یہاں تمام سامانِ عیش مہیا تھے۔" ص۳۰

یہ استخوان یا صاحب استخوان کا قول نہیں ہے۔ بلکہ وہ باتیں ہیں جو بقول نقاد

دوسرے مصرعے نے بتائی ہیں اس لیے جن نو لفظوں پر نمبر لگا دیے گئے ہیں

وہ سب ترمیم کے قابل ہیں۔ نمبر ۱ و ۲ و ۶ و ۷ و ۸ میں 'تھے' کی جگہ

'تھا' ہونا چاہیے۔ نمبر ۳ و ۹ میں 'ہمارے' کی جگہ 'اس کے'، نمبر ۴

میں 'کہہ چکا' کی جگہ 'کہا جا چکا'، نمبر ۵ میں 'انسان' کی جگہ 'وہ

حسین و جمیل انسان' کہنا چاہیے۔

۳۸۔ "موت کے ایک ہی جھٹکے میں نہ ہم رہے اور نہ وہ عیش کے سامان

رہے۔" ص۳۰

'اور' کا لفظ بے ضرورت ہے۔ اس کو نکالیے۔

۳۹۔ وہی سادگیِ مزاج، وہی فروتنی، وہی انکسار۔" ص۳۱

'فروتنی' اور 'انکسار' ہم معنی لفظ ہیں۔ ان میں سے ایک کو

حذف کیجیے۔

۴۰۔ "اُن کی نظمیں اکثر فرمائشی ہوتیں۔" ص۳۱

ماضی بعید کی جگہ ماضی تمنائی کا استعمال بے امتیازی ہے۔ 'ہوتیں'

کی جگہ 'ہوتی تھیں' کہیے۔

۴۱۔ "جب کوئی فرمائش ہوئی جو ذہن میں آیا قلم برداشتہ لکھ گئے۔" ص۳۱

'لکھ گئے' کا یہ محل نہیں ہے۔ 'لکھ دیا' کہیے۔

۴۲۔ "یہ قطعہ سوز و گداز کا مرقع ہے ... ... اور مؤلفِ علّام کی

دستبرد سے باہر ہے" ص۳۱

'دستبرد' کے معنی کچھ اور ہیں اس کی جگہ 'گرفت' بنا لیجیے۔

۴۳۔ "نہایت تند و تلخ بات کہہ اُٹھتے ہیں" ص۳۲

'کہہ اُٹھنا' کا مفہوم دوسرا ہے۔ یہاں 'کہہ بیٹھتے ہیں' کہیے۔

۴۴۔ اُس کو اپنی موجودہ بے بسی اور بے سروپائی کا بھی احساس ہے" ص۳۳

'بے سروپا' کے معنی دوسرے ہیں۔ یہاں 'بے دست وپا' کہیے

۴۵۔ "اس شعر کی شرح فرمائی ہے جو یہاں نقل کی جاتی ہے اور شعر کی تنقید کر کے دکھایا گیا ہے کہ۔۔۔۔۔" ص۳۵

'نقل کی جاتی ہے' اور 'دکھایا گیا ہے' ان دونوں فعلوں کا محلِ وقوع زمانی مطابقت کا مقتضی ہے۔ پھر ایک جگہ زمانۂ حال اور دوسری جگہ ماضی قریب کیوں؟ 'دکھایا گیا ہے' کی جگہ 'دکھایا جاتا ہے' کہیے۔

۴۶۔ "صاحب بخت رسا کو بدنصیب کہنا ایک جدّت ہوتا" ص۳۸

فاعل مونث اور فعل مذکر! 'جدت ہوتی' کہیے۔

۴۷۔ "ہر ایک ایسا آدمی بدنصیب ہے" ص۳۹

یہاں 'ایک' کا لفظ زائد ہے۔ اس کو حذف کیجیے۔

۴۸۔ "اس قول کا صریح البطلان ہونا ظاہر ہے" ص۳۹

یوں کہیے 'یہ قول صریح البطلان ہے' یا 'اس قول کا باطل ہونا ظاہر ہے'۔

۴۹۔ "اپنے ارادوں میں برابر کامیاب ہوتے ہیں" ص۳۹

'ہوتے ہیں' کی جگہ 'ہوتے رہتے ہیں' کہیے۔

۵۰۔ "اُن کی بندگی اوجِ کمال کے مدارج طے کرتی جاتی ہی۔" ص ۳۹

اوجِ کمال تو مدارجِ کمال کا منتہا ہی۔ یہ اوجِ کمال کے مدارج کیسے؟ لفظ 'اوج' کو حذف کیجیے۔ 'طے کرتی جاتی ہی' کی جگہ 'طے کرتی چلی جاتی ہی' کہیے۔

۵۱۔ "آخر میں ہمہ تن بندگی اور سراپا نیاز بن کر رہ جاتے ہیں۔" ص ۳۹

'رہ جانا' کا مفہوم ہی منزلِ مقصود تک نہ پہنچ سکنا، متوقع ترقی یا کامیابی حاصل نہ کر سکنا۔ جو لوگ بندگی کے تمام مدارج طے کر کے اُس کے اوجِ کمال تک پہنچ گئے ہوں، اُن کے لیے اس لفظ کا استعمال کس قدر نامناسب ہی! 'بن کر رہ جاتے ہیں' کی جگہ 'بن جاتے ہیں' کہیے۔

۵۲۔ "ایک چلّو میں بہک اُٹھتے ہیں بلکہ ایک بوند میں چھلک اُٹھتے ہیں۔" ص ۳۹

'بہک اُٹھنا' اور 'چھلک اُٹھنا' خلافِ محاورہ ہی۔ 'بہک جانا' اور 'چھلک جانا' کہیے۔

۵۳۔ "اس تعمیم نے شاعر کا بسا بسایا گھر اُجاڑ کے رکھ دیا۔" ص ۳۹

شاعر کا گھر تو تعمیم کے بعد بھی اتنا ہی آباد رہا جتنا پہلے تھا۔ اگر 'شاعر' کی جگہ 'شاعری' کہیے تو شاید مطلب ادا ہو جائے۔

۵۴۔ "خود پرستی یا خودی کا مفہوم ادا کرنے والا کوئی لفظ شاعرِ جدت طراز

کو نہ مل سکا اور لگی اُلٹی گنگا بہنے"۔ ص۴۲

'لگی اُلٹی گنگا بہنے' کو یوں بنا لیجیے 'لگا اُلٹی گنگا بہانے'۔

۵۵۔ " ارادے کی پرستش کرتے ہیں وہ لوگ جو بار بار اپنی کوششوں میں ناکام رہتے ہیں، مگر اُس کام کو یہ کہہ کر نہیں چھوڑ بیٹھتے کہ بھاری پتھر دیکھا چوم کر چھوڑ دیا۔ اور چھوڑتے کیوں نہیں؟ اس لیے کہ بات کے دھنی اور دُھن کے پکّے ہوتے ہیں"۔ ص۴۲

ا۔ 'بار بار ناکام رہتے ہیں'، 'بار بار' کو حذف کیجیے یا 'رہتے ہیں' کی جگہ 'ہوتے ہیں' کہیے۔

ب۔ 'اُس کام کو'۔ کس کام کو؟

ج۔ 'یہ کہہ کر نہیں چھوڑ بیٹھتے'۔ کوئی شخص کسی کام کو یہ کہہ کر ترک نہیں کرتا کہ 'بھاری پتھر دیکھا چوم کر چھوڑ دیا'۔

د۔ 'چھوڑ بیٹھتے'، 'چھوڑ دیا'، 'چھوڑتے'۔ چھوڑنے کی تکرار فصاحت میں خلل انداز ہے۔

اس عبارت کے اجزا کی ترکیب و ترتیب درست کرنے اور اس کے سارے عیب دور کرنے کے لیے اس کو یوں بنا لیجیے۔

ارادے کی پرستش کرتے ہیں وہ بات کے دھنی اور دُھن کے پکے لوگ جو بار بار اپنی کوششوں میں ناکام ہوتے ہیں، مگر یہ نہیں کرتے کہ بھاری پتھر دیکھا چوم کر چھوڑ دیا۔

۵۶۔ " اگر وہی مفہوم ادا کرنا تھا جو ہم نے شاعر کے مفہوم ذہنی کے تحت

میں بیان کیا ہی اور جس کے سوا کوئی مفہوم صحیح اس محل پر ہو ہی نہیں سکتا۔" ط۴۲

پہلے اور تیسرے 'مفہوم' کی جگہ 'مطلب' لکھ دیجیے تو تکرار لفظ کا

عیب دور ہو جائے اور لفظ 'صحیح' کو 'اس محل پر' کے بعد لائیے تو اس کا

استعمال برمحل ہو جائے۔

۵۷۔ "آنکھ اُٹھا کر بھی نہ دیکھنا تھا اور یوں کہنا چاہیے تھا۔" ط۴۲

'بھی نہ' کو 'دیکھنا' کے بعد لائیے اور 'چاہیے' کو حذف کیجیے۔

'جوہر آئینہ' میں $\frac{20 \times 30}{16}$ کی مختصر تقطیع کے کل پیالیس صفحے ہیں۔ ان میں سے دس بارہ صفحوں میں 'ہماری شاعری' کے اقتباسات اور غالب و ہاتف کے قطعات ہیں۔ یعنی چھوٹے چھوٹے تیس بتیس صفحے حضرت نقاد کی خامہ فرسائی کا نتیجہ ہیں۔ اس مختصر تحریر میں جتنے اسقام و اغلاط کی نشان دہی کی گئی ہی اُن سے کہیں زیادہ اور بھی موجود ہیں۔ 'منظر آئینہ' ضخامت میں 'جوہر آئینہ' سے ڈیوڑھا ہی بلکہ کچھ زیادہ۔ اس میں غلطیوں کا تناسب بھی دُنا ہی ہی بلکہ کچھ زیادہ۔ یہ ہی اُن رسالوں کی ادبی شان جن کی تعریف میں بقول حضرت نقاد ادبی تنقید کی زبان گونگی ہی[1]

---

[1] حضرت نقاد کا یہ شعر پیشتر نقل کیا جا چکا:

یہ ارمغان جوہر و منظر قبول ہو　　نقد ادب کی جس کی ثنا میں زباں ہی لال

پروفیسر سید مسعود حسن رضوی ادیب کی شایع شدہ کتابیں

ا۔ تصنیف

۱۔ ہماری شاعری ________ ۴/-

ساتواں ایڈیشن، جدید ترتیب

۲۔ لکھنؤ کا شاہی اسٹیج ________ ۵/-

واجد علی شاہ اور رہس۔ اُردو ڈرامے کی ابتدا اور ارتقا

۳۔ لکھنؤ کا عوامی اسٹیج ________ ۴/-

امانت اور اندر سبھا۔ مع مکمل و مستند متن اندر سبھا

۴۔ آب حیات کا تنقیدی مطالعہ ________ ۱/۵۰

"آب حیات" مصنفۂ آزاد پر اعتراضات کا تنقیدی اور تحقیقی تجزیہ

۵۔ اُردو زبان اور اُس کا رسم الخط ________ (دوسرا ایڈیشن زیر طبع)

ہندوستان میں اردو کی اہمیت اور اُس کے موجودہ رسم خط کی خوبیاں

۶۔ شمالی ہند میں اُردو کا پہلا صاحب دیوان شاعر ________ ۳/-

نواب صدر الدین محمد خاں فائز دہلوی۔ مع دیوانِ فائز

۷۔ آئینہ سخن فہمی ________ ۲/-

فنی، ذوقی، جمالیاتی تنقید کا دلکش مرقع

ب۔ تالیف

۸۔ فرہنگ امثال ________ ۲/۵۰

اُردو میں مستعمل فارسی و عربی کے فقرات و اشعار و محاورات مع شرح (تیسرا ایڈیشن)

۹۔ متفرقات غالب ________ ۳/-

مرزا غالب کے غیر مطبوعہ رشحات قلم

۱۰۔ رزم نامۂ انیس ________ -/۳
واقعۂ کربلا پر ایک مسلسل رزمیہ نظم۔ مراثی انیس سے ماخوذ

۱۱۔ دبستانِ اُردو ________ -/۱
درسی کتاب

ج۔ ترتیب

۱۲۔ روحِ انیس ________ -/۴
میر انیس کے بہترین مرثیے، سلام اور رُباعیاں۔ متعدد مقدمات اور بے شمار حواشی

۱۳۔ شاہکارِ انیس ________ -/۷۲
انیس کا مرثیہ "جب قطع کی مسافتِ شب آفتاب نے" مع مقدمہ و حواشی وغیرہ
متعدد رنگین تصویریں۔ ڈی لکس ایڈیشن۔

۱۴۔ تذکرۂ نادر ________ ۲/۵۰
مصنفۂ کلب حسین خاں نادر شاگرد ناسخ۔ سوا پانچ سو شاعروں کا تذکرہ مع نمونۂ کلام

۱۵۔ فسانۂ عبرت ________ ۱/۵۰
مصنفۂ رجب علی بیگ سرور، اودھ کی سیاسی اور ثقافتی تاریخ

۱۶۔ فیضِ میر ________ -/۱
مصنفۂ میر تقی میر۔ صوفی درویشوں کے چشم دید حالات

۱۷۔ مجالسِ رنگین ________ ۱/۵۰
مصنفۂ سعادت یار خاں رنگین۔ ہم عصر شعرا کے ساتھ ادبی صحبتیں

۱۸۔ جواہرِ سخن، جلد دوم ________ -/۱۰
عہدِ میر و سودا کے شعرا کا تذکرہ مع انتخاب کلام

د۔ لسانیات

۱۹۔ نظامِ اُردو ________ ۱/۰
مصنفۂ آرزو لکھنوی۔ علم تنسیق کلمات پر واحد کتاب

۲۔ تراجم

۲۔ امتحانِ وفا ——————— ۵۰/-

لارڈ ٹینیسن کے منظوم افسانے "اینک آرڈن" کا ترجمہ مع مقدمہ و حواشی

ربط ضبط

لکھنؤ کے نامور ناول نگار مرزا عباس حسین ہوش کا لاجواب ناول

ایام غدر کا ایک بے نظیر قصہ، جو مدت سے نایاب تھا اس کی چند جلدیں ہم کو ہاتھ آگئی ہیں۔ اس ناول کے بارے میں مصنف کا دعویٰ ہے کہ ـــــ

"ہمارے اس ناول میں جو تاریخ تیموریہ کی جان و روح ہے مرزا کمال عاشق اور جمال آرا معشوقہ ہیں۔ پھر خالی خولی حسن و عشق کا افسانہ طول طویل نہیں بلکہ ہر ایک باب خیر و برکت کا دروازہ ہے ... ... دیکھیے وہ رو رفتہ خیالات جن کی تعریف و توصیف میں بلا مبالغہ ہزارہا ورق سیاہ ہو گئے، عجب نہیں کہ اس پاکیزہ قصے میں اپنا جھمکڑا دکھائیں۔"

عصر حاضر کے مشہور افسانہ نگار اور ناولسٹ سید علی عباس حسینی نے اپنی کتاب "ناول کی تاریخ اور تنقید" میں اس معرکہ آرا ناول کے مضامین کا خلاصہ یوں بیان کیا ہے ـــــ

"حسن و عشق کا ایک تلاطم ہے، اسی کے ساتھ غزمیں ہیں، شرافتیں ہیں، شرارتیں ہیں، قتل و غارت ہے، ریاست کے دستور ہیں، حکومت کے آئین ہیں، انگریزی تسلط ہے، انگلستان کی سیاحت ہے اور آخر میں محبت کی کامیابی اور کمال کی سرخروئی ہے۔"

ناول کی صرف چند جلدیں بہم پہنچی ہیں۔ شائقین خریداری میں عجلت فرمائیں۔

صفحات جلد اول ۴۴۰، جلد دوم ۴۶۸، قیمت دس روپے۔

(نوٹ):۔۔ کتاب کو چھپے ہوئے کئی سال ہو چکے ہیں۔ اس کا کاغذ کم زور اور میلا ہو گیا ہے۔ اس لیے وہ مجلد بہ چھ روپے میں مل سکے گی۔

کتاب نگر، دین دیال روڈ، لکھنؤ